This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

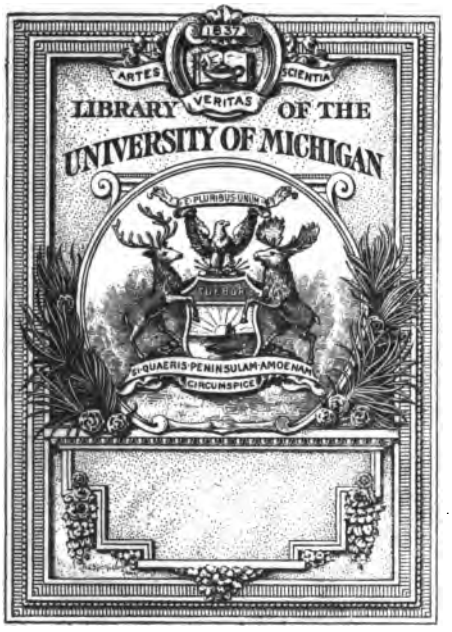
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

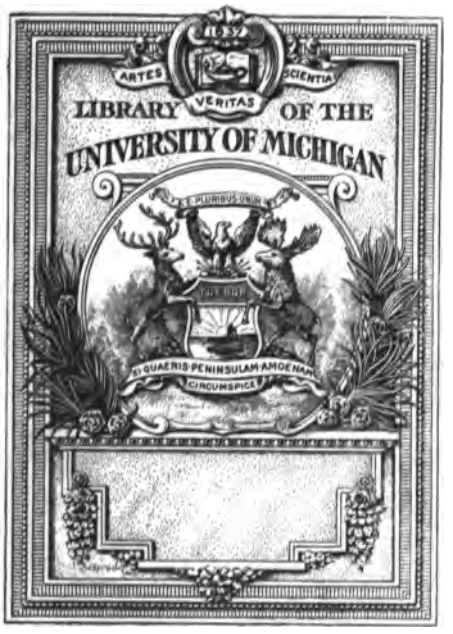
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 945,520


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

805
P9
v. 1


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

805
P9
v. 1

PRAGER

DEUTSCHE STUDIEN.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL VON KRAUS UND AUGUST SAUER.

ERSTES HEFT.

ADALBERT STIFTER UND DIE ROMANTIK.

PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1905.

ADALBERT STIFTER

UND DIE ROMANTIK.

VON

DR. WILHELM KOSCH.

PRAG.
DRUCK UND VERLAG VON CARL BELLMANN.
1905.

27.6.12

DEM ANDENKEN

MEINER UNVERGESSLICHEN MUTTER.

153361

INHALT.

I. Stifters Verhältnis zur deutschen Literatur . . . . 1— 23
II. Charakter und Weltanschauung . . . . . 24— 44
III. Kunstanschauung . . . . . 45— 57
IV. Äussere Motive . . . . . 58— 71
V. Innere Motive . . . . . 72— 96
VI. Technik und Stil . . . . . 97—118
Register . . . . . 119—123

Ich zitiere nach folgenden Ausgaben:

E. T. A. Hoffmanns Werke (in 15 Bänden). Berlin, Hempel 1879—83.

Jean Pauls Werke (in 33 Bänden). Berlin, Reimer 1840—42.

Adalbert Stifters Sämtliche Werke. (Bibliothek deutscher Schriftsteller aus Böhmen. Herausgegeben im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen.) Prag, Calve 1901 ff. Band I und XIV (soweit erschienen), sonst

Adalbert Stifters Ausgewählte Werke (Volksausgabe in 4 Bänden). Leipzig, Amelang 1897.

Adalbert Stifters Briefe (in 3 Bänden). Herausgegeben von Johannes Aprent. Pest, Heckenast 1869.

Ludwig Tiecks Gesammelte Novellen (Vollständige Ausgabe in 12 Bänden). Berlin, Reimer 1852—54.

I. Stifters Verhältnis zur deutschen Literatur.

In demselben Jahre, da Schiller seine Augen zum letzten Schlummer schloss und Jean Paul das Hauptwerk seines Lebens »Die Flegeljahre« herausgab, wurde Adalbert Stifter geboren. Drei Generationen treffen in diesem Zeitraum zusammen: der scheidende Klassizismus, die entwickelte Frühromantik und ihr später Erbe.

Naturgemäss stand die literarische Entwicklung des Dichters aus dem Böhmerwald unter dem Einfluss der vorangegangenen Perioden. Auf dem geistlichen Gymnasium zu Kremsmünster, das Stifter besuchte, mögen neben Goethe von deutschen Klassikern Schiller und Klopstock am meisten gelesen worden sein. In Stifters erster, uns freilich nur bruchstückweise erhaltenen Jugenderzählung »Julius« [1]) disputieren zwei Freunde über die Kunst. Der Dialog erinnert lebhaft an Schillers philosophischen Briefwechsel zwischen zwei Jünglingen Namens: Raphael und Julius. Ein glücklicher Zufall wollte es, dass Stifters erste Liebe Fanni hiess und er also Klopstocks Vorbild nachstreben konnte, indem er eine »Ode an Fanni« schrieb. Auch mit einem späten Epigonen der Haller und Kästner war er vertraut. Ein Zitat aus Tiedges »Urania«, das sich unter seinen Aufzeichnungen aus jener Zeit vorfindet,

[1]) Archiv; Bruchstücke auch bei A. R. Hein, Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke. Prag 1904, 50 ff.

gibt uns hievon Kunde. Leider wissen wir über Stifters einflussreichen Lehrer P. Ignaz Reischl,[1]) der am Gymnasium zu Kremsmünster den Unterricht im Deutschen erteilte und ein hochgebildeter Mann gewesen sein soll, soviel wie nichts. Doch ist bekannt, dass unter seiner Leitung Goethes »Hermann und Dorothea« und auch »Iphigenie« gelesen wurden.

1826 kam Stifter nach Wien, und es begann nun eine zweite, die wichtigste Epoche in dem Leben des werdenden Dichters. Eine neue Welt öffnete sich seinen Augen und seiner Seele. Der im Wesen Stifters beschlossene Keim entfaltete sich zur Blüte. Neue Strömungen gewannen über die alten die Oberhand. Stifter reifte äusserlich und innerlich, als Mensch und als Dichter. Er tritt in den Bannkreis Shakespeares und Jean Pauls. Der grosse englische Tragiker vermittelt den Übergang vom Klassizismus zur Romantik. Stifter besucht das Burgtheater, das Shakespeares Stücke zur Aufführung bringt, er kauft[2]) und liest sie. Noch mehr aber fesselt ihn Jean Paul.

Wohl schreibt er auch noch 1830 in einem Briefe an Mathias Greipl, den Bruder seiner Geliebten, von dem freundlichen Himmel, seinem Goethe, dessen grossartige »Ruhe und Heiterkeit den Streit der blinden Leidenschaften in edle Harmonie auflöset«,[3]) aber bereits in demselben Schreiben zitiert er Jean Paul. Und in den nächsten Jahren steigert sich seine Liebe für diesen Dichter zur Schwärmerei.

1832, als Stifter in den Ferien zu Hause verweilte, klagte er seinem Freunde Adolf Freiherrn von Brenner

---

[1]) Briefe I, S. XXII. Die freundlichen Bemühungen P. Th. Lehners O. S. B. in Kremsmünster, über P. Reischl etwas Näheres in Erfahrung zu bringen, blieben erfolglos.

[2]) Vgl. ein Verzeichnis gekaufter Stücke Shakespeares im Archiv.

[3]) Zeitschrift für die österr. Gymnasien 1895, 868.

über die Geistesöde, die in seiner Heimat auch seinen Geist gefangen halte. »Hätt' ich nur um Gotteswillen einige Jean Paule da, aber so lieg' ich oft stundenlang unter wehenden Föhren oder blätternden Birken und lese nichts als mich selber ... Es sind viele Studierende in Oberplan ... und alle sagen viel über ein Einleuchtendes und wiederholen es dann, und wenn mir ein Hoffmann'scher oder Jean Paul'scher Gedanke entfährt, so preist sich jeder in seinem Herzen und ist froh, dass er gescheiter ist und gesetzter und solider als ich, der absurde Dinge sagt und satirisch ist und wieder schwermütig.« (Briefe I, 3.)

Als Stifter endlich 1840 als Dichter auftrat, zeigte sich öffentlich, was er bereits dem erwähnten Freunde anvertraut hatte, dass sein Liebling Jean Paul und wiederum Jean Paul sei. Der schwärmerische Idealismus liebender und leidender Herzen, die innigste Zuneigung für das Schlichte und Kleine, der aphoristische, überladene Stil, alles Eigenheiten des älteren Meisters, zogen Stifter unendlich an. Seine »Feldblumen« sind der sprechendste Beweis dafür. Auch in der Verwendung mancher äusserer Motive bekundete der Verfasser der »Studien«, deren erste Bände 1844 erschienen, eine zweifellose Abhängigkeit von Jean Paul, so dass man sagen kann: Kein Dichter hat Stifter in der Frühzeit seines Schaffens so stark beeinflusst wie Jean Paul.[1])

[1]) Ranzoni überliefert die folgende mündliche Mitteilung Stifters (Concordiakalender II, 220): Ich hatte schon mit einigen zwanzig Jahren die Neigung, schriftstellerisch zu schaffen, es war das die Zeit, da ich den Jean Paul zum ersten Male las, und da machte ich die seltsame Erfahrung; »Alles, was ich schreiben wollte, hatte er schon geschrieben«. Sauer meint mit Recht, dass die Lektüre Jean Pauls erst nach der Abfassung des Fragments »Julius« (1827) anzusetzen sei (Stifters Sämtliche Werke I, S. XXXIII).

Sein Leben lang, selbst noch in seinem Alter, da die Sterne der Romantik auch ihm zu erblassen schienen, vermochte sich Stifter von dem Lieblingsdichter seiner Studentenzeit nicht loszureissen.

Hatte er 1842 eine Nachricht an L. v. Collin mit den Worten eingeleitet: »Erschrecken Sie nicht, es ist kein Unglück geschehen, dass Sie diese Schriftzüge sehen, sondern ich habe mich bloss niedergesetzt und tunke ein (Jean Paulisch zu reden) und schreibe an Sie« (Briefe I, 48), so gebraucht er noch 1854 in einem Briefe an Gustav Heckenast eine Wendung aus dem reichen Wortschatz Jean Pauls. Er teilt dem befreundeten Verleger seine Lieblingswünsche in Betreff der eigenen Lebensführung mit und fährt fort: »Ich darf nicht daran denken, sonst ergrimmt der Gott im Menschen, wie Jean Paul sagt« (II, 51). Und einige Jahre vor seinem Tode, 1865, schreibt Stifter im Anschluss an eine Besprechung »Witikos« dem Freiherrn Sigmund von Handel: »Wie weit die sachliche Wirklichkeit in einem Kunstwerke zu geben ist, hat die Wissenschaft noch nicht ermittelt. Ganz darf sie gar nicht gegeben werden, sonst entstünde ein mathematischer Satz und ein sinnlich hervorspringendes Kunstwerk, und es müssten, um mit Jean Paul zu reden, die dichterischen Blumen so langsam wachsen, wie die wirklichen und noch dazu unter so viel Gras. Ganz darf sie nicht fehlen, sonst malt man, wie wieder Jean Paul sagt, den Äther mit Äther in Äther.« (Briefe II, 158. Vgl. Jean Paul XVIII, 26.)

Diese Beispiele, aus dem intimen Gedankenaustausch Stifters hervorgeholt, beweisen zur Genüge den fortlaufenden Zusammenhang seiner Geistes- und Stilrichtung mit der seines Meisters, als den man Jean Paul bezeichnen kann. Bilden die Werke dieses frühromantischen Erzählers und Theoretikers in gewissem Sinn das dichterische Evangelium für Stifters erste Schaffens-

zeit, so bedeuten die Schöpfungen E. T. A. Hoffmanns und Tiecks dessen notwendige Ergänzung.

Mit ungemeinem Scharfblick wies ein zeitgenössischer Kritiker, L. Schücking, gleich nach Erscheinen der ersten Bände der »Studien« auf die Vorbilder des jungen Autors hin. Er gibt ihm dabei den Rat, vor den Novellen Tiecks, deren Figuren halb Marionetten, halb Tollhäusler seien, an welche der Verfasser das Gold und die Perlen seiner Gedanken vergeude, auf der Hut zu sein, ferner vor Hoffmanns kapriziösen Ungeheuerlichkeiten und Fratzen, am meisten aber vor der verschwimmenden Weichheit Jean Pauls, die jeden plastisch festen Umriss einer Gestalt mit dem Tränentuche verwische und unsauber mache. [1])

Wie sehr Stifter den Novellendichter L. Tieck schätzen musste, geht schon aus einer Äusserung hervor, die er unmittelbar nach Vollendung seines »Hochwalds« machte: »Das weiss ich mit Gewissheit, dass diese Dichtung innig und warm ist, und das weiss ich auch, dass sie ausser Tieck niemand schreiben kann.« (Briefe I, 44.)

Ohne vorläufig auf die Ausführung dessen, was Stifter in seinen Erzählungen an äusseren und inneren Motiven von Jean Paul, Hoffmann und Tieck entlehnt oder mindestens mit ihnen gemeinsam hat, einzugehen, sei an dieser Stelle nur noch auf einige Verbindungsmomente hingewiesen, die das Leben und Schaffen der genannten Dichter in Parallelen zu ziehen ermöglicht.

Um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert verkehrten Jean Paul und Tieck viel miteinander. Und noch 1834 schreibt Tieck in seiner »Sommerreise« von »unserem lieben, wunderlichen Jean Paul.« »Man sprach viel über diese echt deutsche Natur und seine wundersamen Werke, deren Ruhm sich in jedem Jahr mehr in

[1]) Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« vom 10. Jan. 1845.

Deutschland verbreitet hatte.« (VII, 44.) Hoffmann wiederum, dessen literarische Jugendentwicklung ganz unter dem Einflusse Jean Pauls stand, erhielt für sein erstes grösseres Werk: die »Phantasiestücke in Callots Manier« eine Vorrede des geliebten Meisters.[1]) Und auch Tieck, der zwar das Karrikierte und Fratzenhafte an Hoffmann unangenehm empfand, kam seiner dichterischen Gesamtpersönlichkeit freundlich entgegen, indem er ihn über einen romantischen Führer der Weltliteratur, über Viktor Hugo stellte.[2])

Als Stifter mit seinen Dichtungen in die Öffentlichkeit trat, waren Jean Paul und Hoffmann längst gestorben, Tieck aber lebte, literarisch nur mehr wenig tätig, als vergrämter Einsiedler zu Dresden und schliesslich zu Potsdam bis 1853. Persönliche Beziehungen zwischen ihm und Stifter sind nirgends nachzuweisen. Dagegen bietet ihre Lebens- und Charakterentwicklung manche gemeinsame Züge.

Wie Jean Paul wuchsen beide in kleinbürgerlichen Verhältnissen auf, wie Hoffmann standen beide frühzeitig musikalischen Kreisen und der bildenden Kunst nahe. Tiecks Bruder Friedrich war Bildhauer, Hoffmann Musiker und Zeichner zugleich. Stifter hinwieder fühlte sich als Maler so sehr, dass er lange daran zweifelte, ob Poesie oder Malerei seinen Hauptberuf bilde. Ebenso verkehrten alle viel in vornehmer Gesellschaft. Was für Jean Paul etwa das Gut Venzka und Leipzig, für Tieck das Schloss Ziebingen, für Hoffmann Bamberg war, dasselbe bedeutete für Stifter sein Wiener Aufenthalt. Das Leben jener feinen Kreise spiegelt sich in ihren Dichtungen wieder. Aber auch in ihren Anschauungen bekunden sie eine gewisse Ähnlichkeit. Gemeinsam ist ihnen ihre hohe Verehrung für Shakespeare. Eine ein-

[1]) G. Ellinger, E. T. A. Hoffmann, Hamburg und Leipzig 1894, 77.

[2]) Ebd. 182.

zige Stelle im »Sturm« schuf nach Jean Pauls eigener Angabe ganze Bücher von ihm.[1]) Tiecks erster dichterischer Versuch behandelte in Form eines Zaubermärchens die Dichterweihe des Knaben Shakespeare. Später beschäftigte er sich eingehend mit den Materialien über dessen Leben und Werke und schrieb endlich in seiner Novelle »Dichterleben« Shakespeare selbst, nicht über Shakespeare. »Seine Freunde erkannten hier Tiecks Geist am eigentümlichsten wieder: Immermann wurde hier das geheimnisvolle Schaffen der Tieck'schen Phantasie am klarsten . . . A. W. Schlegel aber fand es hinreissend und meinte, dass es, ins Englische übersetzt, Furore machen würde.«[2]) Auch Hoffmann pries Shakespeares »die Romantik im höchsten Sinn aussprechenden«[3]) Trauerspiele und wählte ihn sowie die Darstellung seiner Stücke zum Vorwurf scharfsinniger Untersuchungen.

Stifters Begeisterung für Shakespeare, diesen Liebling der gesamten Romantik, äussert sich am deutlichsten in seinem Nachsommer. Er beschreibt darin eine Musteraufführung des »Königs Lear«, der er beiwohnt: »Mein Herz war . . . gleichsam zermalmt, ich wusste mich vor Scham kaum mehr zu fassen . . . das hatte ich nicht geahnt . . . der günstige Ausgang, welchen man den Aufführungen dieses Stücks zu jener Zeit gab, um die fürchterlichen Gefühle, die diese Begebenheit erregt, zu mildern, tat auf mich keine Wirkung mehr, mein Herz sagte, dass das nicht möglich sei und ich wusste beinahe nicht mehr, was vor mir und um mich herging«.[4])

---

[1]) F. J. Schneider, Jean Pauls Altersdichtung, Berlin 1901, 4.

[2]) J. Minor, Tieck als Novellendichter in den »Akademischen Blättern«, Braunschweig 1884, 150.

[3]) Ellinger, 72.

[4]) Nachsommer, 2. Auflage, 1865. I. 304.

Aber auch an anderen Stellen seiner Werke, wenn er etwa den Helden im »Nachsommer« sogar Englisch treiben lässt, damit dieser Shakespeare in der Ursprache lesen könne [1]) oder in den »Feldblumen« von einer »romantischen Shakespearsgestalt« (I, 81) spricht, beweist Stifter seine Hochschätzung und Liebe dieses Dichters. Und ebenso wie Hoffmann die Stellung Schillers als die eines lange unangefochtenen deutschen Tragikers zugibt, dagegen dessen allzustark hervortretende Rhetorik und den Phrasenschwall seiner Nachahmer tadelt, [2]) so teilt auch Stifter in seiner Reifezeit die rückhaltlose Bewunderung seiner Jugend für Schiller nicht. Über den »Wallenstein« sagt er in einem Briefe an P. J. N. Geiger: »Sie vermögen gar keine solchen Phrasenfiguren zu machen, wie Schiller. (Ich will darum Schiller nicht überhaupt tadeln, ich tadle nur dieses Stück an ihm, begreife, wie er unserem Phrasenzeitalter so gefallen konnte, dass es ihn zu oberst setzen wollte, und dass er selber wieder sehr viel zum Phrasentume der neuen Zeit beitrug, das sich in jüngster Zeit völlig ekel machte.«) (Briefe I, 37). Dieses Urteil schrieb Stifter 1854, also zu einer Zeit, wo er bereits an seinem »Nachsommer« zu arbeiten begann und dem Klassizismus sich wiederum näherte. Stifter war eben früher so sehr im Bann der Romantik gestanden, dass er in seinem Alter wohl wieder ein glühender Verehrer Goethes, niemals aber ein solcher Schillers werden konnte.

Stifter war nicht bloss Dichter, sondern auch Theoretiker. Wie Jean Paul wollte auch er Volkserzieher im engeren Sinn des Wortes sein. Dem Verfasser der »Levana« tritt Stifter mit seinen zahlreichen Aufsätzen, die zu den einschneidendsten Fragen der Zeit Stellung

---

[1]) Nachsommer I, 308.

[2]) Ellinger, 127.

nehmen, an die Seite. Ebenso betätigte er sich als Kunstschriftsteller, wie seinerzeit Hoffmann und Tieck.

Schliesslich erübrigt noch die Frage: Wie fassten die genannten Romantiker den Katholizismus auf, der in ihrer Zeit zur Mode geworden war, und wie ergriff sie die national bedrängte Lage ihres Vaterlandes, dessen Wiedererhebung mit den Trägern der Romantik unlösbar verknüpft erscheint? Bei Jean Paul machen sich katholische Elemente noch am wenigsten fühlbar. In dieser Hinsicht war sein Zusammenhang mit dem Klassizismus wirksamer geblieben, als bei den meisten seiner literarischen Zeitgenossen. Und doch stand auch er ihren katholisierenden Tendenzen nicht fremd gegenüber. Im »Komischen Anhang zum Titan« betont er selbst, dass er sich für den Katholizismus zwar nicht als ein in der Gegenwart fortwirkendes Prinzip, wohl aber als historische Erscheinung erwärmen könne. Und in Bezug auf die romantische Dichtung äussert er sich in der »Vorschule der Ästhetik«: »Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie lässt sich so leicht aus dem Christentum ableiten, dass man die romantische ebensogut die christliche nennen könnte« (XVIII, 101). Diese Formel drückt ungefähr dasselbe aus, was der katholische Literarhistoriker der Romantik, Eichendorff, einige Jahrzehnte später näher ausführen sollte.

Von Tieck ist bekannt, dass anlässlich seiner Rückkehr aus Rom 1806 das Gerücht entstand, er sei dort katholisch geworden. [1]) Seine Beziehungen zu Wackenroder, sowie die Mitherausgabe der katholisierenden »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders« hatten die Möglichkeit eines solchen Schrittes wohl von vornherein glaubhaft gemacht. Tieck bestritt das Gerücht, obgleich sich andererseits gewichtige

---

[1]) G. Klee, Tiecks Leben und Werke (Meyers Volksbücher Nr. 1028—29) S. 69.

Stimmen genug erhoben, welche die Wahrheit der Nachricht zu erhärten suchten. Immerhin ist gewiss, dass seine Frau und seine Töchter zum Katholizismus übertraten, und dass Tieck nach wie vor die poetischen Schönheiten der alten Kirche seinem dichterischen Schaffen zu nutze machte.

In noch ausgiebigerer Weise tat dies E. T. A. Hoffmann. Freilich konnte bei ihm von einem inneren Erfassen des Katholizismus durchaus nicht die Rede sein. Er kam darin über die dekorativen Elemente nicht hinaus. Doch kam er dem Geist seiner Zeit, der an Einsiedeleien und Klöstern, Mönchen und Nonnen, geheimnisvollen Reliquien und mystischen Kultvorgängen ein staunenswertes Interesse hatte, willig entgegen.

Hand in Hand mit dem innigen Gefallen an der mächtigsten Religion des Mittelalters ging damals die Begeisterung für die deutsche Vorzeit, die in dem Hass wider Napoleon auch einen politischen Ausdruck fand. Der Jubel der Befreiungskriege klingt in den Dichtungen der gesamten Romantik wieder. Jean Paul schrieb flammende Worte für die deutsche Freiheit, Tieck begrüsste den Sieg der deutschen Waffen und nahm sich vor, eine Reihe Dramen aus der vaterländischen Geschichte zu schreiben[1]) — ein Plan, der später freilich nicht zur Ausführung kam — und sogar Hoffmann, der sich rühmte, er habe niemals politische Blätter gelesen und sich überhaupt um Politik nicht gekümmert, zeichnete wenigstens Karrikaturen auf die Franzosen und komponierte ein grosses Gemälde »Die Schlacht bei Leipzig.«[2]) — Inwiefern der katholische und deutschnationale Wesensgehalt der Romantik mit Stifter als Menschen und Dichter im Zusammenhang steht, soll in der Folge gezeigt werden; hier genüge

[1]) Klee, 73.
[2]) Ellinger, 87.

die Feststellung der Tatsache, dass Stifter infolge seiner Abstammung und Erziehung wie aus Überzeugung Katholik war, dabei aber das deutsche Volk für das »erste an Geist und Seele«[1]) hielt und nach dem Vorgang der Romantik bestrebt war, die deutsche Sprache zu bilden. Wie Jean Paul sucht auch er Fremdwörter zu verdeutschen und einen neuen Stil zu schaffen. Und noch im Alter bewundert er das eigentlich erst durch die Romantik der Literatur wiedergewonnene Nibelungenlied, »das unausstaunbare Werk der alten Deutschen«, das er weit über die Ilias und Odyssee zu setzen bereit war (Briefe III, 158).

Blieb es Stifter auch versagt mit jenen Romantikern in Verkehr zu treten, die für ihn von grösstem Einfluss waren, so hatte er doch persönliche Beziehungen zu namhaften Vertretern der Spätromantik, zu Eichendorff, Justinus Kerner, Lenau und Zedlitz.

Eichendorff, dessen Schwester Luise in Baden bei Wien wohnte und mit Stifter durch ein überaus inniges und ideales Freundschaftsverhältnis verbunden war, lernte den Dichter der »Studien« kennen, als er 1846 eine Reise an die Donau unternahm.[2]) Obwohl eine direkte Einwirkung auf Stifter seinerseits nicht nachweisbar ist, kamen sich beide in ihren Grundansichten und dem lyrischen Zug ihrer Novellen nahe. Als Eichendorff 1857 gestorben war, schrieb Stifter an Luise: »Ich achtete und liebte ihn als Menschen sehr und denke mit Freude und Trauer an jene Zeit, in welcher er öfter meine Schwelle betreten hatte, und in welcher ich an anderen Orten mit ihm zusammen war. Als Dichter herrlicher Lieder und so manches anderen, und als Vorkämpfer für das Reine und Schöne ist er mir nicht gestorben.« (Briefe II, 245.)

---

[1]) Briefe II, 265.

[2]) H. Keiter, Joseph von Eichendorff. Sein Leben und seine Dichtungen, Köln 1887, 97.

Mit Zedlitz, dem österreichischen Epigonen der Romantik, wurde Stifter zu Beginn seiner dichterischen Tätigkeit im Hause der Baronin Pereira zu Wien bekannt. (Briefe I, S. XXXIII.) Auch dieser ältere Dichter vermochte auf ihn keinen literarischen Einfluss zu gewinnen, wenigstens lässt sich ein solcher gleichfalls nirgends feststellen.

Dagegen finden sich bei Stifter Stimmungen und Gedanken aus den Werken Justinus Kerners wieder. Dieser selbst schätzte ihn hoch. Am 24. Februar 1855 übersandte er ihm seinen Gruss: »Dem edlen vortrefflichen von Stifter sagt seine innigste Liebe und Verehrung der alte, halbblinde Justinus Kerner.« [1]) Von den Phantasien des schwäbischen Geistersehers ist nur ein Schritt in das Bereich jener Verirrungen der Romantik, die in ihrer Gesamtheit die Pseudo-Romantik bilden. Ob Stifter Apels »Gespensterbuch« oder eine andere dieser Sammlung zugrunde liegende Schrift [2]) bekannt war, konnte nicht ermittelt werden. Dagegen dürfte Webers »Freischütz« mit dem Text von Kind Stifters Kenntnis nicht entgangen sein. Dass seine Sage vom Wildschützen im »Hochwald« auf eine dieser Quellen zurückzuführen ist, erscheint bei der innigen Verwandtschaft der Motive ausser Zweifel. Aber auch sonst blieben Stifter die tiefsten Nachtseiten der romantischen Anschauungsweise nicht fremd. Von dem Vorhandensein innerer geheimnisvoller Tatsachen, die dem Somnambulismus und der Geisterfurcht zugrunde liegen sollen, war auch er überzeugt.

Um das Jahr 1850 vollzog sich allmählich, aber nachhaltend ein Umschwung im Leben und Streben des Dichters. Langsam entfernte er sich von dem Zaubergarten der Romantik und klomm die steilen

[1]) E. Andrassy, Briefe an Stifter in der »Österr. Rundschau« 1883, 619.

[2]) H. A. Krüger, Pseudoromantik. Leipzig 1904, 100.

Höhen des Klassizismus hinan. Es mag sein, dass der Verkehr mit Grillparzer ihm neue Bahnen wies. Jahre lang hatte Stifter das berühmte Literatenkafé Neuner zu besuchen Gelegenheit gehabt, kein leuchtender Stern am damaligen Wiener Dichterhimmel blieb ihm verborgen, wenn er auch nicht mit allen sympathisierte. Aber Grillparzer verehrte er hoch. Ob nicht die Erzählung »Der arme Wohltäter«, die später als »Kalkstein« in den »Bunten Steinen« Aufnahme fand, auf Grillparzers Novelle »Der arme Spielmann« zurückzuführen ist? Im Druck erschienen beide etwa um dieselbe Zeit: Ende 1847, und zwar veröffentlichte Grillparzer seine Dichtung in dem Taschenbuch »Iris«, dessen Mitarbeiter seit Jahren Stifter war. (Briefe I, S. XXXI u. XXXV.) Die Ähnlichkeit liegt nicht bloss im Äusseren der Hauptpersonen, auch ihr Charakter als Kinderfreunde und ihre merkwürdigen Lebensumstände ähneln einander so sehr, dass ein Zusammenhang beider Erzählungen auch ohne denselben Aufbau und die gleiche Führung der Handlung offenbar würde. Stifters menschliches Verhältnis zu Grillparzer beruhte auf Gegenseitigkeit. Zu dessen 70. Geburtstag übersandte Stifter ein Glückwunschschreiben, worin er den bedeutenden Einfluss Grillparzers auf seine Charakterentwicklung besonders hervorhebt (Grillparzer-Jahrbuch I, 412), und dieser nennt in der Antwort Stifter seinen »edlen Freund« (Andrassy, 621).

1857 erschien Stifters lange vorbereiteter grosser Bildungsroman »Der Nachsommer«. Und in diesem zeigte sich vollends, wessen Spuren Stifter nunmehr zu wandeln gewillt war. Eigentlich musste er auf Goethes »Wilhelm Meister« zurückgreifen, wenn er in seinen früheren Werken so vieles von den Romantikern angenommen hatte. »Wilhelm Meister« galt der Frühromantik als Evangelium der epischen Muse und durfte darum ganz folgerichtig ein Halbjahrhundert

später das Ideal eines Ausläufers jener Bewegung sein. Stifter ähnelt in dieser Beziehung wiederum Tieck, dessen Denken und Dichten nicht ausschliesslich romantisch war. »Unsere Schriftsteller suchen immer das sogenannte Poetische abzusondern und zu einem für sich bestehenden Stoff zu machen, sie trennen dadurch die Einheit und können uns nur einen einseitigen Genuss verschaffen; denn wem ist unter den Deutschen gegeben wie Goethe zu schreiben.« So meint schon der junge Tieck in seinem »Peter Leberecht«. Auch in späteren Novellen, wie im »Mondsüchtigen« spielt Goethe dem jungen Deutschland zum Trotz eine glänzende Rolle. Ja Tieck wählte ihn oft zu seinem direkten Vorbild. »Sternbald« und »Der junge Tischlermeister« enthalten manche Züge aus »Wilhelm Meister«.

Stifter freilich ging in seiner Bewunderung für Goethe noch weiter. Wenn er in seinem späteren Briefwechsel zitiert, dann sind es zumeist Zitate aus dessen Werken. Sogar der Liebling seiner Jugend, der verehrte »Vater Hans Paul«[1]) in den »Feldblumen« hatte schon in der Buchausgabe dem »Vater Goethe« (I, 47) weichen müssen.

War Stifter Goethes Dichtungsgestalten nahegetreten, noch bevor sein »Nachsommer« herauskam, indem er im »Katzensilber« der »Bunten Steine« die unvergänglich nachwirkende Mignonfigur, die in der Erzählung »Der Waldbrunnen« nochmals wiederkehrt, herübernahm: so suchte er jetzt auch den Geist der Sprache Goethes zu ergründen und seiner Menschlichkeit immer näher zu kommen. Goethes Stil und praktische Anschauung vom Leben ging auf Stifters Altersdichtung über. Die klassische Ruhe eines zwar auf Erden wirkenden, aber erdentrückten erhabenen Charakters schwebt fortan über den still gewordenen Fluten seiner

[1]) Iris, 1841, 238.

früher so schwärmerisch-beredten Poesie. Das gilt auch von seinem 1865 erschienenen historischen Roman »Witiko«, der trotz der Behandlung eines romantischen Stoffes zu der deutschen Romantik keine Beziehungen mehr hat. Ob und inwiefern Walter Scott die Schaffensweise des alten Stifter mitbestimmte, entzieht sich dem Rahmen dieser Untersuchung.

Das junge Deutschland war der Romantik als Todfeind gegenübergetreten. Es hatte die letzten Reste aus jener Zeit gewaltsam zu vernichten getrachtet. Sogar der sonst so wandlungsfähige Tieck hatte als Zielscheibe des Spottes herhalten müssen, wofür er freilich seine Abneigung wider den neuen literarischen Hexensabbat unverhohlen zum Ausdruck brachte. Mit Stifter machte das junge Deutschland noch kürzeren Prozess, es schwieg ihn einfach tot. Für die Propheten einer radikalen Zukunft hatte ein Mann, der so wenig Stürmer und Dränger war wie Stifter, eben gar keine Existenzberechtigung. Andererseits waren auch ihm die zeitgenössischen Verhältnisse in der deutschen Literatur recht widerwärtig. »Unsere Literatur«, schreibt er 1855 an Heckenast, »liegt im Argen, und ein Mann, der mit mir die Einfachheit und das sittliche Bewusstsein gemein hätte, mir aber an Dichterbegabung weit überlegen wäre, sollte aufstehen, er würde der Erneuerer unserer gesunkenen Kunst sein und die Ehre des Jahrhunderts retten. Den grossen Grillparzer rechne ich noch zu der früheren Zeit. Seit er schweigt, ist der Unfug erst recht losgegangen. Halm schwankt und ist zu wenig streng, selbst im »Fechter«, obwohl dieser ein Riesenfortschritt ist. Schiller, so gross er ist, hat durch den falschen Glanz, den er der keuschen Muse geben zu müssen geglaubt hat, viel zu dem nachfolgenden Übel beigetragen, noch immer wird Götzendienst mit Schiller getrieben, und ich fürchte, nicht mit dem grossen Schiller, sondern mit dem flittern-

den. Heine mit der Haltlosigkeit seines Gewissens und dem Prunk seines Talents hat unendlich geschadet. Dazu kam der einseitige, oberflächliche Liberalismus, der die echte Freiheit ebenso schändete wie die pausbackige Poesie die Kunst, und auf diese Weise kamen die Zustände, die sich im neuesten Leben, in der Kunst und im Staate, namentlich in der sogenannten Revolution so erbärmlich zeigten.« (Briefe II, 97 ff.) Ähnlich absprechend lautete Stifters Urteil über Hebbel. Das hängt wohl mit der durchaus verschiedenen Charakteranlage der beiden zusammen. Denn obgleich man Hebbel Gemüt und Mitgefühl auch für die Kleinwelt eines bescheidenen Horizonts nicht absprechen kann — das tiefinnige, rührende Gedicht: »Schau ich in die tiefste Ferne . . .« [1]) mag als Beispiel für andere gelten — dennoch überwog in seinem dichterischen Charakter das herrisch-gewaltsame und philosophisch-konstruierende Element so sehr, dass er in der deutschen Literatur lange eine vielumstrittene Persönlichkeit war. Stifter und Hebbel wird man am besten als Antipoden erfassen.[2]) Beide gehen auf innere Seelenregungen ein, nur dass der eine mit der Feinheit des Anatomen die Wurzeln des Gemütslebens aufzudecken bemüht ist, die bei seinen Charakteren so stark sind, dass sie das ruhelose Herz den Sturm der Leidenschaft überstehen lassen, während der andere die Seele und alle ihre Beziehungen, als Ganzes betrachtet, dem Kampfe des Lebens aufopfert. Stifter stellt das Werden des in sich einigen Menschen dar, Hebbel löst die gewordene Einheit in der Vernichtung durch die Leidenschaft auf. Ein Bild mag diese Auffassung erklären. Aus Stifters

[1]) Fr. Hebbel, Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe, Berlin 1902, VI, 408.

[2]) Vgl. hiezu E. Th. Bratranek in der »Österr. Revue«, Wien 1863 und E. Kuh, Zwei Dichter Österreichs II. Teil: A. Stifter, Pest 1872.

Dichtungen strahlt uns ein milder leuchtender Sommertag entgegen, Hebbels Muse verkörpert die dunkle, stürmische Gewitternacht. Diese Elemente des Erdenlaufs werden mit einander immer im Widerstreit stehen, solange es ein All gibt, und der unergründliche Quell der Poesie seine verschiedenen Ströme ins Leben entsendet. Wie sehr man Unrecht täte, Stifters ablehnende Haltung Hebbel gegenüber auf persönliche oder subjektive Gründe zurückzuführen, dass vielmehr das Prinzipielle des Gegensatzes darin zum Ausdruck kommt, geht schon aus einem am 21. August 1847 abgesandten Schreiben an den Redakteur der »Allgemeinen Zeitung«, Buddeus, hervor: »Das Grosse posaunt sich nie aus, es ist bloss und wirkt so. Meist weiss der Grosse nicht, dass es gross ist, daher die grössten Künstler der Welt die lieblichste kindlichste Naivetät haben und dem Ideale gegenüber, das sie einmal leuchten sehen, stets demütig sind. Als ich Hebbels Sachen zuerst las, legte ich sie als unbedeutendes schwaches Gemache von Seite einer Unkraft, die sich nur bläht und sittlich widerwärtig tut, um gross zu scheinen, bei Seite; aber in welches Erstaunen geriet ich, als ich hörte, dass man ihn einen Dichter nannte, ja als man Grösse in ihm fand. Es kam mir ein Wehe an um meine Landsleute — aber ich begriff es, als ich jene Gattung Wiener kennen lernte, die ihn priesen. Meine Ansicht ist die aller meiner literarischen Freunde: Grillparzer an ihrer Spitze. Wenn man daher auswärts meint, Hebbel habe es Wien angetan, so irrt man sehr. Selbst manche Familien kenne ich, die nur ihr einfaches Gefühl fragen und diese Dichtungen entschieden von sich weisen. Der grösste Teil unserer Wiener (die lesenden) ist zu gesund, um diese Verrenkungen anzunehmen.« [1])

[1]) Brief im Besitz des Hr. Al. Meyer-Cohn in Berlin, teilweise gedruckt in dessen Autographen-Katalog.

Hebbel hinwieder hielt von Stifter ebensowenig. In einem Epigramm »Die alten Naturdichter und die neuen« stellt er ihn an die Seite von Brockes und Gessner. Mit beissender Ironie weist er alle ab:

»Wisst ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken,
Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht.
Schautet ihr tief in die Herzen, wie könntet ihr schwärmen für Käfer?
Säht ihr das Sonnensystem, Sagt doch, was wär' euch ein Strauss?
Aber das musste so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich
Liefertet, hat die Natur klug euch das Grosse entrückt.«[1])

Liess schon dieses Epigramm nichts an Deutlichkeit übrig, so fasste sich Hebbel noch ausführlicher in einer Rezension von Stifters: »Nachsommer«, »Drei starke Bände!« beginnt Hebbels Klage. »Wir glauben nichts zu riskieren, wenn wir demjenigen, der beweisen kann, dass er sie ausgelesen hat, ohne als Kunstrichter dazu verpflichtet zu sein, die Krone von Polen versprechen. Wir machen jedoch den Verfasser nur in geringem Grade für das missratene Buch verantwortlich; er war sogleich bei seinem ersten Auftreten Manierist und muste, verhätschelt wie er war, zuletzt natürlich alles Mass verlieren.«[2]) Anfangs noch durch die Erinnerung an Lessings »Laokoon« im Zaume gehalten, habe er nun in der Gewissheit, dass dieser Kritiker heute niemand mehr schade, das Äusserste seiner Richtung erreicht. Gessner hätte doch wenigstens gemalt, Stifter aber habe sich damit begnügt, nur Farben zu reiben, ja oft sogar nur Farbstoffe zusammenzutragen.

Wie merkwürdig nehmen sich neben diesem Urteil Hebbels, der am »Nachsommer« überhaupt nichts Gutes

[1]) Hebbel VI, 349. Vgl. hiezu noch die Verspottung Richtung im Vorwort zur »Julia« (II, 380) und in der Satire »Das Komma im Frack« (XII, 189).

[2]) Ebd. XII, 182.

und nur Schlechtes fand, die Worte eines anderen Übermenschen im deutschen Geistesleben des neunzehnten Jahrhunderts aus: »Wenn man von Goethes Schriften absieht, ... was bleibt eigentlich von der deutschen Prosaliteratur übrig, das verdiente, wieder und wieder gelesen zu werden? Lichtenbergs Aphorismen, das erste Buch von Jung Stillings Lebensgeschichte, Adalbert Stifters »Nachsommer« und Gottfried Kellers »Leute von Seldwyla« — und damit wird es einstweilen zu Ende sein.« [1]) Aber nicht nur Nietzsche, auch Raabe, Storm, Adolf Pichler,[2]) Emil von Schönaich-Carolath, Marie von Ebner-Eschenbach, um nur einige Namen zu nennen, standen unter Stifters Einfluss. Und in einem Brief Roseggers vom 3. Januar 1875 findet sich das Bekenntnis, sein Liebling, den er immer und immer wieder lese, sei Stifter. (Vgl. auch Hein, 583.)

Von den hervorragenden literarischen Persönlichkeiten, mit denen der Dichter aus dem Böhmerwald als Freund und Berater in Fühlung trat, sind noch zu erwähnen: Franz Stelzhammer und Betty Paoli. Den oberösterreichischen Dialektdichter förderte er als Mitarbeiter an dem Unternehmen »Wien und die Wiener«, das 1841 begonnen wurde. Betty Paoli hatte Stifter bei der geistreichen Fürstin Schwarzenberg, deren Wiener Salon er oft besuchte, frühzeitig kennen gelernt. In der Vorleserin des adeligen Hauses im »Nachsommer« tritt uns ihre Gestalt entgegen. (Briefe I, S. XXXII.)

---

[1]) Fr. Nietzsche, Menschliches und Allzumenschliches. Leipzig 1904. II, 257; vgl. hiezu den Aufsatz von R. M. Meyer, Stifters »Nachsommer« in der Wiener Wochenschrift »Zeit« XXXIV, 53 ff., 66 ff. Ferner A. Hauffen, Stifters »Nachsommer« in der »Deutschen Arbeit«, Prag, II. Bd.

[2]) In den »Tagebüchern« A. Pichlers (München 1905, 106) lautet eine Stelle über Stifter: »Seine Werke gehören zu den schönsten Erinnerungen meiner Jugend, ich komme aber auch im Alter gern darauf zurück. Wenn er auch von Jean Paul ausging, überragt er ihn doch als Künstler...«

Wenn wir uns nun die Frage stellen, in welchem Verhältnis Stifter zur deutschen Literatur stehe, so wäre es verfehlt, sie bloss im Hinblick auf die zu seiner Zeit mächtigste Literaturströmung beantworten zu wollen.

Stifter stand nicht ausserhalb der literarischen Entwicklung, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, sondern vielmehr mitten in ihr.

Abseits von der grossen Strasse, auf der die wilde Jagd des jungen Deutschland vertobte, bereitete ein dichterisches Ewigkeitsgeschlecht seine stillen Siege vor: Neben Stifter und Eichendorff Mörike und Annette von Droste-Hülshoff, nach einem Ausspruch Betty Paolis die grösste Dichterin aller Länder und aller Zeiten, von denen wir wissen.[1]) Alle diese Dichtergestalten, die uns heute als kraftvolle Ausläufer einer unvergänglichen Blütezeit deutscher Dichtung erscheinen, überleitend zu neuen Verkündern der alten Ideale, gingen bei ihrem ersten Auftreten fast spurlos unter. Für das grosse Volksganze lebten sie noch nicht. Ihre Nachwirkung zeigt sich vielfach erst heute.

Hatte Immermanns »Münchhausen« (1839) zum ersten Male wieder im Grossen auf die unveräusserlichen Rechte der heimatlichen Landschaft hingewiesen, war die bodenständige Lyrik in Lenaus Pussta- und Schilfliedern (1832) entdeckt und in Droste-Hülshoffs westfälischen Heidebildern (1837) für Deutschland dauernd erobert worden, so konnte Stifters Schilderung des heimischen Böhmerwalds nicht mehr völlig überraschend wirken.

Sowohl er als auch seine Vorläufer bringen die leblose Natur mit den Menschenschicksalen in Zusammen-

---

[1]) Vgl. Annette Freiin von Droste-Hülshoffs gesammelte Schriften in drei Bänden. Stuttgart, Cotta. Einleitung von Levin Schücking, 7.

hang, beseelen sie, ja gehen zum Teil noch weiter. Nicht nur Stifter, auch Mörike und Droste-Hülshoff verlieren sich voll Liebe im Naturdetail. Sie übertragen diese Vorliebe auf die scheinbar unbedeutendsten Taten und Regungen des Menschenherzens. Sie stehen mit ihren Ansichten nicht allein und gewinnen immer mehr literarische Gesinnungsgenossen. Und ehe noch Stifter in der Vorrede zu seinem »Festgeschenk« der »Bunten Steine« (1852) die Grösse des angeblich Kleinen auseinandersetzte, hatte bereits J. Gotthelf in seiner »Gabe für Dienstboten und Meisterleute« wie er ähnlich bescheiden »Uli den Knecht« (1841 und 1849) bezeichnet, »das sogenannte Kleine, aber für den Weisen das Wichtigste«[1]) darzustellen versucht. Dieser Hinweis möge zeigen, dass die Darstellung von Stifters Verhältnis zur Romantik nur ein Bruchstück seines literarischen Gesamtbildes bedeuten kann. Allerdings, jene Dichtungen, die seinen Ruhm begründeten, führen uns vor Allem auf die romantische Periode zurück. Aber auch in diesem beschränkten Sinne als Dichter der »Studien« darf man ihn weder als Spätromantiker noch als blossen Epigonen der Romantik auffassen. Um als Spätromantiker zu gelten, war er von ihr sowohl zeitlich wie örtlich zu weit geschieden. Aber seine literarische Erscheinung war auch neu und eigenartig genug, den Vorwurf des Epigonentums von ihm für immer abzuwehren. Wie Grillparzer ein Klassiker nach dem Klassizismus, ist der Dichter der »Studien« ein Romantiker nach der Romantik. Eine Reihe wesentlicher Momente verknüpft Stifter auch als Gesamtpersönlichkeit mit dieser Periode. Stifters Verehrung des Katholizismus, seine nationale Begeisterung und seine Kunstanschauung, die der Romantik entsprechend gern mittelalterliche Vorbilder hat,

[1]) Jeremias Gotthelf, Volksausgabe seiner Schriften im Urtext. Bern 1899, VI, 394.

bringen ihn als Menschen und Kunsttheoretiker den romantischen Kreisen geistig nahe. In seinen Erzählungen kehren alte Märchenmotive wieder, und die klingende Sprache aus dem Reich der blauen Blume tönt überall durch. Wenn er auch Mass hält im Gebrauch eingestreuter Lieder, seine Novellen sind doch so lyrisch gehalten, dass wir die Worte des Komponistenpaares Robert und Klara Schumann begreifen: »Soviel Musik erklingt aus Ihren Dichtungen«, heisst es in einem Briefe der Beiden an Stifter, in dem sie ihn zu einem ihrer Konzerte laden, »dass wir Sie gewiss nicht mit Unrecht für einen Freund auch unserer Kunst halten.« Und sie schliessen mit dem Wunsche: »Könnten wir Ihnen im Konzert nur einen Teil jener Freuden zurückgeben, die Sie uns verschafft« (Andrassy, 624).

Doch in vielem, und zwar gerade in dem, was seine Bedeutung ausmacht, ging Stifter über die Romantik hinaus. Seine Phantasie ist gezügelt, manchmal glühend, geheimnisvoll und tiefsinnig, niemals aber verworren. Seine Naturanschauung ist klar und unbeirrt, die aus ihr hervorquellende Schilderung der Wirklichkeit entsprechend, plastisch und lebensvoll. Mit den wunderlichen Versuchen der Romantik, die Natur in die Handlung zu verweben, ist sie nicht zu vergleichen, nur ihre Ahnung und Sehnsucht erfüllt sie. Stifter schuf, freilich von Jean Paul und später von Goethe beeinflusst, einen neuen Stil des Wohlklangs und der höchsten Ausdrucksfähigkeit. Aus den sprachbildendsten Elementen der Romantik und des Klassizismus fügte er seine Wurzeln zusammen und pfropfte dem blühenden Stamm sein eigenes schöpferisches Reis auf. Dieser Stil war geeignet, die kleinsten und feinsten Details aller äussern und innern Vorgänge wiederzugeben. Und auf diesem Wege wurde Stifter auch zum eigentlichen und bahnbrechenden Schöpfer der modernen, im engsten Sinn psychologischen Novelle.

Freilich, der Nährboden seiner Kraft, soweit sie nicht in ihm selbst lag, war in erster Linie die romantische Poesie, vor allem Jean Pauls, Hoffmanns und Tiecks.

Auf der Schule begann Stifter die Klassiker zu lesen, im Alter kehrte er zum Klassizismus wieder zurück, was aber dazwischen liegt, die Blütezeit seines Lebens und Schaffens, gehört der Romantik. Kein besserer Zeuge mag dies bestätigen, als der unvergessliche Freiherr von Eichendorff, der als der letzte aus dem Heidelberger Kreise derer um Görres, Arnim und Brentano in eine neue Zeit herüberragte.

In den »Historisch-politischen Blättern« vom Jahre 1846 (XVII, 439 ff) wies er auf einen hoffnungsvollen Erneuerer der deutschen Dichtung hin: »Wir meinen Adalbert Stifter, dessen Novellen sich eben durch das auszeichnen, was sie von der jetzigen Modeliteratur unterscheidet. Sie können und wollen sämtlich ihre romantische Abkunft nicht verleugnen, aber es ist eine der Schule entwachsene Romantik, welche das verbrauchte mittelalterliche Rüstzeug abgelegt, die katholische Spielerei und mystische Überschwenglichkeit vergessen und aus den Trümmern jener Schule nur die religiöse Weltansicht, die geistige Auffassung der Liebe und das innige Verständnis der Natur sich glücklich herübergerettet hat. Nicht eine Spur von moderner Zerrissenheit, von selbstgefälliger Frivolität oder moralisch experimentierender Selbstquälerei ist in dieser gesunden Poesie. Die irdische Liebe, obgleich in kräftig sinnlicher Schönheit, erinnert überall an ihren himmlischen Ursprung; fromm, heiter und einfach hat sie ihren bunten Brautkranz auf den Zinnen der »Narrenburg« ausgehängt, während sie mit ihrer Wehmut den ganzen »Hochwald« wie in tiefes Abendrot versenkt.«

II. Charakter und Weltanschauung.

Stifter war ein tief leidenschaftlicher Charakter.

Es mag vielleicht wundernehmen, diesen Satz apodiktisch an die Spitze einer Erörterung gestellt zu sehen, die Stifters menschliche Eigenart darzustellen versuchen will. Allein um jener jahrzehntelang eingewurzelten Meinung, Stifter sei ein »Fanatiker der Ruhe«, wirksam entgegenzutreten, bedarf es eines kräftigen und zweifellosen Widerspruchs. In Verbindung mit dem zweiten Satze: Stifter war ein tief religiöser Charakter, dessen Frömmigkeit immer stärker zur Entwicklung kam, bedeutet er den besten Schlüssel für die Erkenntnis der Schaffensweise unseres Dichters.

Schon der Knabe Stifter war nicht so überaus sanft und ruhig, als er vielen erscheinen möchte. Masslos betrieb er den Meisenfang und liebte mitunter recht grausame Scherze. Nach dem Tod seines innigst geliebten Vaters war er so leidenschaftlich erregt, dass er sich vornahm, Hungers zu sterben. Der Vorsatz blieb, da der Knabe nach längerem Fasten doch wieder Lebenslust bekam, unausgeführt (Hein, 31 ff).

Sein unruhiges schwärmerisches Wesen behielt er auch in seinen Jünglingsjahren. Und noch 1837, unmittelbar vor seiner Hochzeit, schreibt er seinem Freunde Sigmund Freiherrn von Handel: »Dass ich ein Narr bin, weisst Du ohnehin, dass ich ein Narr voll unsäglicher Liebe zu Dir und den andern des gewesenen

Rundkreises bin, wirst Du ja doch endlich auch wissen — — dass ich ferner ein Narr bin, der sich nur ein einzig Mal recht überschwenglich mit universumsgrossem Herzen werfen möchte an ein eben solches unermessliches Weiberherz, das fähig wäre, einen geistigen Abgrund aufzutun, in den man sich mit Lust und Grausen stürzte — und eine Trillion Engel singen hörte — Jesus Maria! ich könnte mich mit ihr Arm in Arm in den Niagarafall stürzen — — — aber sie sind Gänse, die derlei für Phantasterei ausgeben — und bei Ypsilanti nette Schmiseln kaufen.« (Briefe I, 34.)

Stifter hatte als Hofmeister in adeligen Familien Wiens sicher viel Gelegenheit, mit schönen und vornehmen Frauen bekannt zu werden. In welche Aufregungen musste da sein stürmisches, überwallendes Herz geraten, das solche Empfindungen, wie die eben mitgeteilten, hegen konnte? Er lernte sich überwinden. In seiner »wüsten Lage« schöpfte er den »grössten Trost« — »ja gewissermassen die Liebe einer Geliebten« — in dem »edlen Weisen« Ph. C. Hartmann, dessen ethische Werke »Geist des Menschen« und »Glückseligkeitslehre« er mit Begeisterung las und weiterempfahl.[1]) Seine grosse, unvergessliche Jugendliebe Fanni Greipl war ihm genommen worden. Er überwand auch diesen Schmerz. Ja er ging so weit, dass er selbst ein ungeliebtes Weib zur Gattin nahm und es endlich doch liebte, weil er sich durch das Gesetz der Ehe verpflichtet fühlte, es zu lieben. Nach dem Verlöbnis mit Amalia Mohaupt war ihm sein Unglück völlig klar. Wenn er Amalia küsste, musste er sich immer Fannis Lippen vorstellen, um sie küssen zu können. Noch einmal, wohl das letzte Mal, schreibt er am 20. August 1835 an Fanni: »Es gibt nur eine, eine einzige Liebe und nach der keine mehr. Gekränkte Eitelkeit war es — zeigen wollte ich, dass ich doch ein

[1]) Zeitschrift für die österr. Gymnasien, 1895, 868.

schönes, wohlhabendes und edles Weib zu finden wüsste — — — ach ich hätte über dem Experimente bald mein Herz gebrochen. Je weiter zur Vermählung ich es mit Amalia kommen liess, desto unruhiger und unglücklicher war ich. Dein Bild stand so rein und mild im Hintergrund vergangener Zeiten, so schön war die Erinnerung und so schmerzlich, dass ich, als ich Amalia das Wort künftiger Ehe gab, nach Hause ging und auf dem Kissen meines Bettes unendlich weinte — um Dich« (Hein, 89). Er macht ihr schliesslich den Vorschlag, ihre Verlobung, wenn möglich, rückgängig zu machen, damit er noch Hoffnung haben könne, sie einst als Gattin heimzuführen. Es war vergebens, Fanni Greipl wurde nie die Seine.

»Im Menschen wallt und wogt die Flut der Leidenschaft.« Es ist wohl kein Zufall, dass sich diese Worte Tiedges in Stifters Jugendfragment »Julius« finden (Hein, 51). Alle die seelischen Vorgänge, die Stifter selbst erlebt hatte, das tiefe Aufflammen seines schwärmerisch leidenschaftlichen Gemütes und der äussere Zwang, den er ihm auferlegen musste, offenbart er gleich in jener ersten Erzählung, durch die er sich einen Namen erwarb, im »Kondor«. Die Szene, in welcher Albrecht, der junge Maler seine geheimste und glühendste Gesinnung dem liebenden Weibe mitteilt, ist zugleich das erste dichterische Zeugnis, dass Stifter die Leidenschaft in ihrer vollen Grösse kannte.

»Wie so oft der Geist des Zwiespalts zwischen Menschen tritt, anfangs als ein so kleines, wesenloses Ding, dass sie es nicht sehen, oder nicht wert halten, es mit einem Hauch des Mundes, mit einer Falte des Gewandes wegzufegen — wie es dann heimlich wächst und endlich als unangreifbarer Riese wolkig, dunkel zwischen ihnen steht: so war es auch hier. Einstens, ja in einem schönen Traume war es ihm gewesen, als zittre auch in ihr der Anfang jenes heissen Wesens,

das so dunkel über seiner Seele lag, einstens in einem schönen Traume; aber dann war ihr Stolz wieder da, ihr Freiheitsstreben, ihr Wagen — Alles, Alles so ganz anders, als ihm sein schüchtern wachsendes, schwellendes Herz sagte, dass es sein solle — so ganz anders, ganz anders, dass er plötzlich knirschend Alles hinter sich geworfen und nun dastand, wie Einer, der verachtet — und wie sie immer fortmalte und auch nicht eine Seitenbewegung ihres Hauptes machte und auch nicht ein Wort sagte: da presste er die Zähne seines Mundes auf einander und dachte, er hasse dieses Weib recht inbrünstiglich!« Der Dichter hat die Tiefe von Albrechts Leidenschaft erfasst, er hat uns ihre Entwicklung vorgeführt und treibt sie nun dem Höhepunkte zu. »Und wie Stunde um Stunde des Vormittags floss — wie er ihren Athem hörte, und wie doch keine Sekunde etwas anderes brachte, als immer dasselbe Bild: — da wurde es schwül im Zimmer, und auf einmal — er wusste nicht warum — trat er an das Fenster und sah hinaus.« Die Ruhe, die Stifter seinen Helden bewahren lässt, ist nur äusserlich und scheinbar, wenn sie auch schliesslich in ethischer Selbstbeherrschung gipfelt. »Es war draussen still, wie drinnen; ein traurig blauer Himmel zog über reglose grüne Bäume — der Jüngling meinte, er ringe mit einer Riesenschlange, um sie zu zerdrücken. Plötzlich war es, als höre er hinter sich einen dumpfen Ton, wie wenn etwas niedergelegt würde — er sah um: wirklich waren Palette und Malerstab weggelegt, und die Jungfrau sass im Stuhle rückgelehnt, die beiden Hände fest vor ihr Antlitz drückend. Einen Moment schaute er auf sie und begann zu beben; — dann ging er leise näher — sie regte sich nicht — dann noch näher — sie regte sich nicht — er hielt den Atem an, er sah auf die schönen Finger, die sich gegen die Blüte des Antlitzes drückten — und da sah er endlich, wie quellend

Wasser zwischen ihnen vordrang — mit Eins lag er auf seinen Knieen vor ihr... Da pressten seine Lippen das heisse Wort heraus: »Liebe, teure Cornelia!« Sie drückte ihre Hände nur noch fester gegen das Gesicht, und nur noch heisser und nur noch reichlicher flossen die Tränen hervor. Ihm aber — wie war ihm denn? Angst des Todes war es über diese Tränen, und dennoch rollte jede wie eine Perle jauchzenden Entzückens, über sein Herz -- — wo ist die Schlange am Fenster hin? wo der drückende blaue Himmel? — Ein lachendes Gewölbe sprang über die Welt, und die grünen Bäume wiegten ein Meer von Glanz und Schimmer!« (I, 27 ff.)

Keine Phase der dauernden inneren Erregung bleibt unerwähnt: die dunkle Ahnung der Liebe, ihr Bewusstsein, ihre Verachtung, ihr Hass. Im entscheidenden Augenblick der Gewitterschwüle, der höchsten seelischen Spannung, da, wo bei anderen Dichtern die Affekte losbrechen, tritt die unerwartete Wendung ein. Ein Tränenstrom der Geliebten löst die aufgespeicherte Leidenschaft des Helden, die tobende Riesenschlange in seinem Innern ist gebändigt und selige Ruhe in seine Seele zurückgekehrt. »Er hatte noch immer ihren Arm gefasst, aber suchte nicht mehr ihn herabzuziehen — sie ward ruhiger — endlich stille.« (I, 29.)

Gustav und Kornelia finden das Glück der Ehe nicht. Beide entsagen, wie Stifter seiner Liebe entsagte und wie später Felix im »Heidedorf« entsagen sollte. Die Leidenschaft findet nirgends einen Ausweg, sie vergräbt sich in das Innere; sie erlischt nicht, aber sie schweigt.

Überaus charakteristisch hiefür erscheint die Stelle im »Hochwald«, da Clarissa den Tod ihres Geliebten erfährt: »Clarissas Antlitz zuckte... und haschte nach Athem; ein massloser Schmerz lag darauf, ja sogar etwas,

wie Grimm, als sie das Auge gegen das Fenster wandte, wie gegen einen blinden Himmel — und sekundenlang starrte, weil sie kämpfte. — Noch war es fast wie Hohnlächeln in ihren Zügen, unheimlich anzusehen, als sie das Angesicht zurückwendete und mit fast ruhiger Stimme sagte: ‹Ritter, wenn Ihr etwas Näheres wisset, so sagt, so erzählt es uns... woher wisst Ihr das Nähere?›

‹Ich war dabei.›

‹Ihr waret dabei, Bruno?› schrie Johanna aufspringend, ‹Ihr seid dabei gewesen, Bruno›, rief sie mit den schmerzlichsten Tönen ihrer Seele, — ‹Um Gotteswillen, o so saget, wie war es, erzählt — nehmt diese furchtbare Last von meinem Herzen; mir ist, als wäre mir leichter, wenn ich alles wüsste.› « (I, 317.) Und endlich, als auch Clarissa alles wusste, da überkam sie ein »Unmass des Schmerzes und der Zärtlichkeit«. (I, 321.)

1837 hatte Stifter Amalia Mohaupt als Gattin heimgeführt. Sie war arm und nur wenig gebildet. Dass die Ehe anfangs glücklich sein konnte, ist nach dem Vorstehenden sehr zu bezweifeln. Stifter hatte eine Sehnsucht darnach, Kinder sein eigen zu nennen. Allein der Wunsch des jungen Gatten blieb sein Leben lang unerfüllt.

Nacheinander nahm er drei Ziehtöchter an. Alle starben frühzeitig. Die letzte, Juliane, deren Bild er im »Waldbrunnen« festhält, endete durch Selbstmord. Manche Bitterkeit erfüllte so des Dichters Leben. Am schwersten aber empfand er die Misskennung seines Strebens, die auch ihm nicht immer erspart blieb. Allein er bezwang alle einstürmenden widrigen Mächte, so wie er diese auch von den Helden seiner Dichtungen bezwingen liess.

Keinen, auch nicht den heikelsten Problemen des Geschlechtslebens ging Stifter in seinen Novellen aus

dem Wege. Die erschütternde Ehebruchsszene Chelions in der »Narrenburg« zeugt davon. Ebenso leidenschaftlich wirkt Cölestens Geständnis des Ehebruchs im »Alten Siegel«. »Hugo antwortete nicht, sondern er presste die Hände aneinander, und in dem Bau seines Körpers war eine Erschütterung, wie wenn Tränen ausbrechen sollten. Sie sah ihn einige Augenblicke mit den grossen Augen an — dann aber sagte sie ernst: ‹Ich habe dich nicht umsonst gefürchtet — gehe — möge dir Gott im Himmel diese harte Tugend lohnen, aber mein Herz verflucht sie: denn es wird gebrochen. — Ja, ich war eine Sünderin, aber die Sünde wurde mir nicht leicht; Du hast nur ihre holde Frucht gesehen, ihre Kämpfe trug ich allein. Meine Sünde ist menschlicher als deine Tugend — geh — solange die Erde steht, wurde niemand abgöttischer geliebt als du — — Nun gehe, Mann, gehe!› « (II, 124).

Eine ähnliche tragische Erregung durchwühlt »Brigittas« Herz. »Es war ein Weltball von Scham in ihrem Busen emporgewachsen ... Aber endlich nahm sie das aufgequollene, schreiende Herz gleichsam in die Hand und zerdrückte es« (II, 163). Die menschlich erschütternde Wirkung dieser Novelle bezeugte auch ein Psychologe, Hieronymus Lorm. Ihr Eindruck sei nicht derselbe gewesen, den er im »Hochwald« oder beim Auflesen der »Feldblumen« empfangen habe, denn so herrlich und erschütternd Stifter auch die Bewegung der seelenlosen Natur wiederzuspiegeln und unsere innigste Verwandtschaft mit den Schrecken, wie mit den Schönheiten der Natur nachzuweisen wisse, bleibe uns doch immer der Mensch das Nächste, und Lenz, Nacht, Sonne, Wintersturm im Menschenherzen, die ganze psychologische Welt, die er in seiner »Brigitta« umsegle und erforsche, wirke tiefer und nachhaltender« (Hein, 292).

Eines ist sicher: Stifter lässt bei seinen Helden leidenschaftliche Affekte selten hervorbrechen, ihre Leidenschaft bleibt fast immer verhalten. Stifter beschwört in seinen Novellen die schwersten Konflikte des Lebens herauf, um sie dann mit unglaublicher Gewalt wieder zurückzudrängen, er offenbart die höchste Leidenschaft in ihrem Auf- und Niederwogen, während andere Dichter sich mit der Schilderung ihres blossen Ausbruchs begnügen. Derjenige freilich, der allein in äusserlich wildbewegten Handlungen oder Personen Leidenschaft sieht, wird diese bei Stifter vergeblich suchen. Dann dürfte man dem Dichter der »Studien« auch Phantasie nicht zuerkennen, weil sie bei ihm im Gegensatz zur Romantik gezügelt war, wollte man seiner dichterischen Individualität Leidenschaft absprechen, weil sie bei ihm keine Orgien feierte.

Stifter sagt einmal: »Das Sittengesetz allein ist in seiner Anwendung Kraft. (Darum weil es in Shakespeares Stücken über den Leidenschaften thront, sind sie gross, nicht weil Leidenschaften darin sind.)« (Briefe II, 211.) Dasselbe kann man von seinen »Studien« sagen.

Dass Stifter eine dramatische Ader besass, geht auch aus seiner Absicht hervor, eine »Nausikaa« und einen »Maximilian Robespierre« zu schreiben. »Im Verbrechen«, so äussert er sich, »und in seinem Sturze trotz aller übermenschlichen Kraft liegt eine erschütternde moralische Grösse, und der Weltgeist schaut uns mit den ernstesten Augen an« (Hein, 287). Auch diese Stelle weist auf eine volle Erkenntnis der Leidenschaft als des entscheidenden Hebels für das menschliche Tun und Lassen hin.

In seinen Ansichten über die Leidenschaft steht Stifter nicht vereinzelt da. Er trifft hierin gleichfalls mit der Frühromantik zusammen. Schon Jean Paul bekämpfte die »unmoralische Unruhe und Leidenschaft-

lichkeit« (XIX, 352) der neueren Dichter, die im Gegensatz zur Ruhe des klassischen Altertums stünde. Die erste Eigenschaft des Genius sei Besonnenheit: »Nur der unverständige Jüngling kann glauben, geniales Feuer brenne als leidenschaftliches.« (XVIII, 58.) Und in der »Selina« heisst es: »Jeder Affekt, z. B. der Zorn, ist bloss die Übertreibung eines sittlichen Gefühls. Der Zorn ist eine nur zu irrige Zusammenfassung der irrigen Unmoralität.« (XXXIII, 198.) Ebenso urteilt Tieck: »In aller aufgespannten Leidenschaft wird der Mensch in ein unerklärliches, aber meist schreckliches Wunder verwandelt. Hüte sich jeder vor diesen Zuständen, noch weniger suche er sie ...« (X, 89.) Was Tieck im Folgenden ausspricht, führt Stifter im Leben seiner »Studien« aus: »Jede Leidenschaft in uns, die es wirklich ist, muss wachsen, reifen und sich selber erkennen lernen. Der Mensch muss sie dann aus eigener Kraft, nicht bloss durch fremde Hilfe zu überwinden vermögen. Dann wird das, was wohl als Torheit erscheinen mochte, oft Kraft und Charakter, und der Mann gewinnt in dieser Schule gerade seinen edelsten Besitz.«

Wohl seit seiner Beschäftigung mit dem Drama wandte Tieck sein besonderes Interesse der Läuterungsidee zu und verwendete sie praktisch in seinen Novellen, so in den »Gemälden«, im »Geheimnisvollen«, vor allem aber im »Dichterleben« und im »Aufruhr in den Cevennen«. Wohltun, Vergeben und Entsagen, also die idealsten Ergebnisse in dem allgemein menschlichen Streben nach Veredlung und Frieden, erreicht in einem schweren, selbstüberwindenden Kampfe, sucht auch Stifter als Ausfluss seiner Persönlichkeit in die Dichtung umzusetzen. Der Arzt Augustinus in der »Mappe meines Urgrossvaters«, der Major in der »Brigitta«, am schönsten vielleicht der Holzhauer Hans im »Beschriebenen Tännling« fallen in dieser Hinsicht als dramatische Helden auf. Tieck und Stifter, beide

kämpfen auch als Dichter gegen die Leidenschaft, aber ohne ihre Versuchung lassen sie keinen zum Helden werden. Dann freilich erstrahlt die tiefe Festigkeit dieser Gemüter in einem noch helleren Glanze. Darin äussert sich wieder eine Charakterähnlichkeit Tiecks und Stifters. »Das Gefühl des Mitleidens in der höchsten Liebe, dass wir durch Selbstaufopferung das Opfer der Liebe vergüten möchten, diese schönsten Gefühle sind es gerade, die die meisten Menschen von sich abweisen oder die Härteren als Unglück verdammen... Der Vers eines Liedes aber, unter einem Kruzifix still und andächtig gesungen, der Blick des betenden Greises auf einsamem Waldplatz zum sterbenden Heiland hinauf, der Kuss, den das Kind auf einen Rosenkranz drückt, die Träne der Mutter, welche auch den Sohn verlor, vor der Mater Dolorosa sagen mehr als alle kalte Weisheit verkündigen und lehren kann« (VII, 91). Die gleiche, gemütsinnige Auffassung wie hier Tieck bekundet Stifter im »Turmalin«, wenn er sagt: »Die grösste Begabung, der höchste Glanz des Geistes, der die Menschen in Staunen setzt, ist ein Sandkorn, ja ist nichts gegen die tiefe Liebe und Reinheit des Gemütes.«

Die auf die Spitze getriebene Leidenschaft veräusserlicht, das vertiefte Gemüt verinnerlicht. Diese Elemente der menschlichen Natur bilden in ihrer unvermischten Entfaltung die schärfsten Gegensätze heraus. Stifters Wesen strebte darnach, die menschliche Natur in Fesseln zu schlagen, sie zu vertiefen und zu vergeistigen.

Wie Tieck die rein geistige Liebe über die sinnliche stellt und davor warnt, »durch die trübenden Leidenschaften diese Seligkeit« zu verscherzen, so stellt schliesslich auch Stifter am Ende seines Lebens die von der Sinnlichkeit befreite Gattenliebe über die Geliebtenliebe (Briefe III, 284). In jener Zeit, da er seinen

»Nachsommer« und den »Witiko« schrieb, hatte er alle Leidenschaft bereits überwunden. Von nun an mag er als »Fanatiker der Ruhe« gelten. Die Studien in der Ausgabe letzter Hand erscheinen merklich umgearbeitet. Stellen, die das Wort Leidenschaft enthielten, sind gänzlich ausgemerzt. Wenn er in der ersten Fassung des »Abdias« dessen köstlichsten Besitz Ditha nennt, jenes Wesen, »das allein er auf der ganzen Erde liebte, das seine einzige, furchtbare, innige Leidenschaft«[1]) sei, so fehlt diese Charakterisierung des Verhältnisses zwischen dem alten Juden und seiner Tochter später gänzlich. Als »Brigitta« zum ersten Mal erschien, hiess darin eine Stelle: »Ja, es war in der Tat eine ernste, merkwürdige Leidenschaft. Nie habe ich ein ähnliches Verhältnis gesehen.«[2]) Die spätere Fassung erzählt davon nichts mehr.

Der grösste Gegensatz zwischen der Auffassung des jugendlichen und der des alten Stifter wird einem klar, wenn man etwa das Ehepaar in der »Brigitta« mit dem im »Frommen Spruch« vergleicht. Hier stehen keine Menschen vor uns, sondern Puppen, deren schnarrendes Räderwerk mit dem wirklichen Leben nichts mehr gemein hat. Den verknöcherten blutleeren Alten Dietwin und Gerlint entspricht das junge Paar gleichen Namens. Ihr unglaublicher Verkehr, ihre unmögliche Redeweise wird schon durch die folgende Stelle genügend charakterisiert. »Trinke nicht viel Wein, enthalte dich der Leidenschaften und sei mässig...« sprach der Oheim. »Ich trinke, wie du weisst, nicht viel Wein«, antwortete der Neffe, »bin auch sonst mässig, habe gar keine Leidenschaften, nur Gefühle, und da sind die für dich und die Tante am mächtigsten« (IV, 309).

---

[1]) Novellen-Almanach 1843, 318.

[2]) Gedenke Mein 1844, 44.

Wie nun kann man diese auffallende Wandlung in Stifters Schaffen erklären? Gewiss, das Alter ist ruhiger als die stürmische Jugend, zumal wenn eine tötliche Krankheit an seinem Lebensmarke zehrt. Aber dieser Erklärungsgrund kann nicht ausreichen, da Stifter noch als rüstiger, völlig gesunder Mann seinen »Nachsommer« schrieb und bereits auch in diesem Werke die Existenz einer Leidenschaft kaum mehr durchschimmern liess. Auch sein Hang zur Pedanterie, sein Behagen an breiten, lehrhaften Erörterungen mag eingewirkt haben, dass Stifters früher so leidenschaftlicher Charakter seine innerste Glut von Jahr zu Jahr dämpfen und mindern konnte. Dennoch ist darin ebenso wenig die Hauptursache dieser schwersten Selbstentäusserung zu suchen. Stifter war im Tiefsten seines Innern religiös gestimmt. In der mit dem zunehmenden Alter gesteigerten Frömmigkeit beruht der Hebel auch für seinen dichterischen Wandlungsprozess. Schliesslich ging er noch weiter als seine Religion. In seiner Jugend hatte er die Berechtigung der Leidenschaft geleugnet, im Alter suchte er sogar ihr Vorhandensein ausserachtzulassen. Stifter kannte in dem Kampf gegen die wilden Mächte des Daseins kein Mass: als er sie menschlich überwunden hatte, schloss er dichterisch auch den letzten Rest ihrer Behandlung aus.

Stifter galt zeitlebens als Katholik. Von katholischen Eltern geboren, wuchs er inmitten einer Bauernbevölkerung im Böhmerwald nahe der Grenze Oberösterreichs auf, das neben Tirol auch heute noch den konservativsten Grundstock für den Katholizismus in den Alpenländern bildet und ihn damals in noch höherem Grade bilden musste. Einen grossen Einfluss auf Stifters Jugend übte seine Grossmutter aus. Ihre bibelfeste Gesinnung verkörperte der Enkel in der frommen Alten des »Heidedorfs«. Die Bibel spielt in diesem Werke überhaupt eine grosse Rolle. Seinen Helden möchte der Dichter,

wenn es ihm erlaubt wäre, »mit jenem Hirtenknaben aus den heiligen Büchern« (I, 177) vergleichen, »der auch auf der Heide vor Betlehem sein Herz fand, seinen Gott und die Träume der künftigen Königsgrösse.« Er lässt ihn auf eine Steinplatte steigen, unten sieht dieser dann im Geiste »die Könige und Richter und das Volk und die Heerführer und Kinder und Kindeskinder, zahlreich wie der Sand am Meere.« Felix beschreibt ihnen »das gelobte Land«, verheisst ihnen Heldentaten und zeigt ihnen endlich »das ganze Land der Väter«[1]) oder baut aus den kleinen Steinen des Rossbergs Babylon und verkündet den Heuschrecken und Käfern seinen Untergang, »wie es ja Daniel längst vorhergesagt hat«. Oder er gräbt den Jordan ab, d. i. den Bach der von der Quelle fliesst.

Eine wunderliche Liebe hegt er zur Grossmutter. »Das alte Weib hatte in ihrem Leben voll harter Arbeit nur ein einziges Buch gelesen, die Bibel. Aber in diesem Buche las und dichtete sie siebenzig Jahre. Jetzt tat sie es zwar nicht mehr, verlangte auch nicht mehr, dass man ihr vorlese, aber ganze Prophetenstellen sagte sie laut her, und in ihrem Wesen war Art und Weise jenes Buches ausgeprägt, so dass zuletzt selbst ihre gewöhnliche Redeweise etwas Fremdes und gleichsam Morgenländisches zeigte.« (I, 183). Als Felix von der Grossmutter Abschied nimmt, ruft sie ihm wie ihrem Sohne zu: »Ich habe dich mit Schmerzen geboren, aber dir auch Gaben gegeben, zu werden, wie einer der Propheten und Seher — ziehe mit Gott, Jakobus!« (I, 184). Felix zieht nach Ägypten und in die Wüste. Heimgekehrt bringt er Grüsse von Jerusalem und von der Heide des Jordans. Den Nachbarn erzählt er von dem gelobten Lande, wie er dort gewesen, wie er Jerusalem und Betlehem gesehen habe, wie er auf dem Tabor gesessen, sich in dem Jordan gewaschen. — —

[1]) Vgl. Deuteron. XXXII—XXXIV.

Den Sinai habe er gesehen, den furchtbar zerklüfteten Berg... getrocknete Blumen habe er und Kräuter aus jenem Lande und Fusstritte des Herrn...« (I, 194.) Dereinst aber soll er vor den ewigen Richter treten und sagen können: »Herr, ich konnte nicht anders, als dein Pfund pflegen, das du mir anvertraut hast.« (I, 207). Vgl. Lukas XIX. 12 ff.

In den meisten Dichtungen Stifters schimmert stilistisch die Einwirkung der Bibel durch. Manchmal entlehnt er ihr Zitate, so im »Hochwald«: »Wehe dem, der eines dieser Kleinen ärgert!« (I, 225).[1]) Sie ist seinem Gedächtnis immer gegenwärtig. Mitten in der Beschäftigung mit geschichtlichen Studien zum »Witiko« schreibt er am 24. September 1865 an seinen Freund Freiherrn von Handel: »Im Buche der Richter steht: Helis Söhne haben das Opferfleisch mit Gabeln aus den Töpfen genommen.« »Haben diese«, fügt er humoristisch hinzu, »auch einen Verstoss gegen die Kulturgeschichte gemacht?« (Briefe III, 175).

Schon aus diesen Beispielen kann man ersehen, wie sehr die Bibel in allen ihren Teilen Stifter bekannt sein musste. Nicht nur als Dichter, sondern auch als Menschen ergriff sie ihn.

Die religiöse Erziehung im Elternhause war von den Mönchen Kremsmünsters, wo Stifter in den Jahren 1818 bis 1826 das Gymnasium besuchte, nur noch gefördert worden. An der Universität, die vom Geiste des Vormärz beherrscht war, machten sich revolutionäre Einflüsse wie später im Jahre 1848 sicher nicht geltend. So ist es leicht erklärlich, dass unser Dichter mit seinen bisherigen Grundsätzen nicht ins Wanken geriet, ja im Gegenteil, zumal durch die Berührung mit dem Feudaladel in ihnen äusserlich wenigstens bestärkt werden musste.

---

[1]) Vgl. Lukas XVII. 2, Mark. IV. 41, Matth. XVIII. 6.

In der Folgezeit veröffentlichte Stifter mehrere Aufsätze, in denen er zu öffentlichen Fragen seiner Zeit Stellung nahm und ihre Lösung auf Grundlage seiner bisherigen Ansichten versuchte.

»Wer sind die Feinde der Freiheit?« behandelt das Problem, ob die Revolution zulässig sei. Die Frage wird entschieden verneint.

»Die Sprachenverwirrung« ergänzt die Antwort dahin, dass ein gesamtes Volk zur Regierung nicht berufen sei. Im »Census« empfiehlt er das Klassenwahlsystem. Noch deutlicher tritt Stifters konservative Natur in seinen »Mitteln gegen den sittlichen Verfall der Völker« hervor. »Die zwei Hauptmittelwege«, meint er, »sind Kirche und Schule. Die Kirche gibt dem Menschen das heilige Gut der Religion, das Beste, was die Erde hat, oder eigentlich den Himmel, der auf die Erde gekommen ist. Aus Religion folgt Tugend von selber, und alle Wege, die zu Ordnung und Recht führen. Daher ist ein religiöses Gemüt nicht nur das Heil des Einzelnen, sondern es führt auch zum Wohle aller. Unsere gesamte Priesterschaft hat daher den heiligen, verantwortlichsten Beruf, durch die eindringendste Lehre und namentlich durch das edelste Beispiel die echte Religiosität zu begründen und zu verbreiten.« (XV, 317).

Im Alter steigerte sich diese kirchengläubige Gesinnung Stifters in hohem Grade. Ist es schon sehr auffällig, dass Stifter den scheinbar ohne jeden Grund protestantischen Pfarrer im »Kalkstein« der ersten Fassung später durch einen katholischen ersetzt, so sind Stifters Briefe an seine Gattin vollends beweiskräftig. Nirgends tritt sein persönlichster Katholizismus so deutlich hervor wie jetzt am Ende seines Lebens. Gebet und Arbeit ist die Losung des alten Stifter. Am 12. November 1865 schreibt er der Gattin in Erinnerung an den Jahrestag ihrer Vermählung:

»Ich will an dem für uns so wichtigen Festtage für uns beten und dann recht fleissig für Dich arbeiten«[1]) und am 15. November 1865: »Ich sage Dir den innigsten, treuherzigsten und heissesten Dank für Deine liebevolle, feierliche und fromme Gesinnung, und ich glaube ausser dem Gebete zu Gott, das ich heute für Dich verrichtet habe, den Tag nicht besser begehen zu können, als dass ich Dir den Dank für Dein schönes Herz in diesen Zeilen ausdrücke. Ich habe eigens diesen Tag für die Darlegung meines Herzens bestimmt ... Wenn Du Gott anrufst, dass er uns noch eine Zeit mit einander vereint leben lassen möchte, so ist dies auch mein Anliegen an den allmächtigen Herrn des Himmels ... Lasse uns aber bei unseren Bitten an Gott immer dazu sagen: Dein, nicht unser Wille, Herr, geschehe. Was er über uns verfügt, ist zu unserem Heile, und ich empfinde an diesem feierlichen Tage recht lebhaft, dass meine lange Krankheit und unsere Trennung, womit uns der Vater im Himmel heimgesucht hat, auch zu unserem Heile ist.« (III, 189 ff.) Einige Tage später, am 20. November 1865 spricht Stifter von dem Kranksein in der gleichen religiösen Gesinnung: »Die lange Krankheit ist eine Heimsuchung, die den Übermut und die Sorglosigkeit, in die uns lange Gesundheit und lange glückliche Tage einwiegen, unterbricht, unseren Blick auf uns selbst und auf Gott wendet, uns unsere Fehler einsehen lässt und uns auf die Bahn des Besseren bringt.« Die kirchlichen Feiertage hält Stifter genau ein. Am 6. Januar 1866 teilt er seiner Gattin mit: »Heute ist Festtag der hl. Drei Könige. Ich will alle Arbeit ruhen lassen und den Tag festlich begehen. Die heilige Pflicht ist ein guter Gedanke an Gott, und das höchste Vergnügen, welches ich mir bereiten kann, ist: an Dich schreiben. Den Gedanken an Gott habe ich am frühesten Morgen darge-

[1]) Nach einem ungedruckten Briefe im Archiv.

bracht.« Und am folgenden Tage mahnt er die Gattin: »Bete zuweilen in einigen Gedanken zu Gott für mich, wie ich zu Gott für Dich flehe, dass er Dich erhalte ... und dass er uns in der Ewigkeit nicht trennen möge.« Ein anderes Mal wieder preist Stifter die Wunder der Schöpfung: »Ich dachte an Gott«, schreibt er am 19. März 1866, »der das alles gemacht hat, und es war mir ein heiliges Gebet in meinem Innern.« [1]) Am 14. November 1866 als dem eigentlichen Gedenktag der Vermählung richtet er ein Schreiben an die Gattin. Den Morgen des Festtags beschreibt er also: »Ich machte Licht und tat ein warmes Gebet zu Gott, ihm dankend, was er uns durch unseren Ehebund gegeben und ihn bittend, dass er dieses Band noch eine Zeit erhalten möge. Ich betete für Dich, dass er Dich bewahre, schütze, segne, und ich bat ihn, dass er mir Kraft gebe, alles zu sein, was meine Pflicht ist ... Ich habe mir den Schlüssel zur Kapelle geben lassen, werde hinabgehen und allein noch in dem Kirchlein meine kirchlichen Gedanken haben.« (Briefe III, 279).

Politisch trat Stifter eigentlich nie hervor und die Geschichte keiner politischen Partei wird ihn für sich in Anspruch nehmen können. Auch der Umstand, dass Stifter ein Exemplar seines »Witiko« dem streitbaren Bischof Rudigier von Linz widmete und dafür von diesem ein eigenhändiges Schreiben bekam, vermag an dieser Auffassung nichts zu ändern. Als Mensch und als Dichter stand er über den Parteien des Tages, in seiner Weltanschauung aber war er religiöser Katholik. Der Katholizismus durchtränkt seine Dichtungen und Theorien, wenn auch seine Ansichten über Literatur und Kunst weitherziger sind, als die so mancher seiner Glaubensgenossen. Ein Brief Stifters an Eichendorffs

[1]) Die letzten Stellen sind sämtlich ungedruckten Briefen im Archiv entnommen.

Schwester enthält die folgende charakteristische Stelle: »Das Buch Ihres herrlichen Bruders zur neuen Literaturgeschichte[1]) hat mir ausserordentliche Freude gemacht, wenn ich auch über Manches mit ihm streiten möchte, falls wir beisammen wären. Ich mag Unrecht haben, aber in der Kunst erscheint mir der katholische Standpunkt doch nur einer, ich glaube, die Kunst soll das Leben der gesamten Menschheit fassen, vielleicht heisst er das katholisch; dann habe ich von katholisch nicht den rechten Begriff.« (Briefe II, 169).

Stifter war eben eine praktische und im späteren Leben sehr besonnene Natur. Nicht umsonst verehrte er in Goethe mehr als den blossen Dichtergenius, er suchte ihn auch als Menschen zu verstehen. Stifters Meinung ging dahin, der Mensch lebe nur ein einziges Menschenleben. In demselben solle er vor seinem Gotte den ganzen Kreis menschlicher Pflichten und menschlicher Freuden erfüllen. »Das Erste ist ja doch immer, dass der Mensch in der vollsten Bedeutung Mensch sei.« (IV, 278). Darin berührt sich seine Lebensauffassung mit der Goethes, der im »Wilhelm Meister« sagt: »Was ist das höchste Glück des Menschen, als dass wir das ausführen, was wir als recht und gut ansehen, dass wir wirklich Herren über die Mittel zu unseren Zwecken sind.« Stifter war Optimist in dem gleichen Sinne, in dem es Tieck und Jean Paul waren. Auch ihre Weltanschauung war ja Goethes Geistesrichtung verwandt. Im »Aufruhr in den Cevennen« findet Tieck für seinen Optimismus die schönen Worte: »Ganz schlecht ist nichts in der Welt« (X, 249), während Stifter, dem alles Werden als Offenbarung eines persönlichen Gottes gilt, im »Hagestolz« sagt: »Alles, was Gott sendet, ist schön, wenn man es auch nicht begreift, und wenn man nur recht nachdenkt, so sieht man, dass es bloss lauter

[1]) Josef Freiherr von Eichendorff, Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. 2. Aufl. 1861.

Freude ist, was er gibt; das Leid legen wir uns selber dazu.« (II, 187). Nur Tatenfreude kann ihm Glück schaffen, denn das ist »Leben und Genuss«, dass wir dieses »Leben ausschöpfen bis zum Grunde.« (II, 258).

Von dichterischen Charakteren ist jedoch Stifter eigentlich niemand ähnlicher als Eduard Mörike.

Schon ihre Lebensläufe verraten eine gewisse Ähnlichkeit. Auch Mörike empfing in einer weltabgeschiedenen Klosterschule, die trotz ihres protestantischen Grundcharakters von konservativem Geist beseelt war, seine erste wissenschaftliche Ausbildung. Auch Mörike hatte eine tief unglückliche Jugendliebe, deren unvergängliche Nachwirkung nicht nur seine Peregrina-Lieder, sondern auch andere seiner Dichtungen offenbaren. Mörikes Studentenbude in Tübingen, die er mit seinem Freunde Buttersack teilte, erinnert mit ihrem ganzen humoristisch-philiströsen Milieu lebhaft an Stifters Reminiszenzen aus seiner Wiener Studentenzeit. Die Berufslosigkeit, die Mörike von Stellung zu Stellung, von Ort zu Ort trieb, wie lange liess sie auch Stifter keine eigene Heimstatt finden! Und ebenso entzog ein frühzeitiger Ruhestand beide sehr rasch dem öffentlichen Leben.

Beide besassen eine starke Neigung für die bildende Kunst, sie pflegten und übten sie selbst. Die Karrikaturen Mörikes sind ebenso bezeichnend wie Stifters Gemälde und geben eine vortreffliche Erklärung der malerischen Anlagen ihrer Dichtungen. Mörike hatte eine wunderliche Leidenschaft für das Kunstgewerbe, in der ihn Stifter nur noch übertraf. Und die mineralogische Sammelwut des schwäbischen Dichters passt nicht minder zu Stifters Kakteenschwärmerei. Beide liebten die Tierwelt mit einer innigen Teilnahme, wie wir sie sonst nur in den Kreisen der früheren Romantik wiederfinden. Wenn Mörike oder Stifter nach Hause schrieb, waren Grüsse an den Lieblings-

hund nicht selten. Ein starkes Stück deutschen Philistertums barg ihr auffallender Hang nach häuslicher Bequemlichkeit und Ruhe. Dennoch waren sie in ihren künstlerischen Neigungen überaus vielseitig. Nicht nur ihre malerischen Nebeninteressen, sondern auch musikalische Freuden füllten ihre Mussestunden.

In seiner poetischen Vorliebe für Tieck, Jean Paul, Hoffmann und vor Allem für Goethe stimmt Mörike mit Stifter völlig überein. Auch ihm ist Heine höchst widerwärtig und über die Literatur der Revolutionsjahre drückt er sich ähnlich wie Stifter aus: »So arg war doch die Affenschande mit dem Musendienst in Kammern und Unzucht noch zu keiner Zeit.« [1])

Das tragische Los, ein Jugendwerk stets umarbeiten zu müssen, ohne es je zu eigener Befriedigung abschliessen zu können, verfolgte beide bis in den Tod: Mörikes »Maler Nolten« erlebte ein ähnliches Geschick wie Stifters »Mappe meines Urgrossvaters«.

Auch Mörike sah und schilderte im Mikrokosmos den Makrokosmos, auch seine dichterische Stärke war mehr lyrisch als episch.

Mörikes Charakter war tief leidenschaftlich. Er erfasste die weibliche Natur in der Fülle ihrer sinnlichen Elementarkraft ebenso stark wie Stifter. Auch seine Dichtung lässt die Leidenschaft tief innen spüren, aber nach aussen hin ist sie abgedämpft; sie blitzt nicht empor in schnellem verderblichen Feuer, sondern wetterleuchtet nur aus der Ferne der Erinnerung. [2])

Auch in seinen religiösen Anschauungen stand der ehemalige protestantische Pastor Mörike dem Katholiken Stifter nicht allzufern. Harry Maync, der Mörike

---

[1]) Mörikes Briefe, Ausgewählt und herausgegeben von Karl Fischer und Rudolf Kraus. Berlin 1904, II, 149.

[2]) Harry Maync, Eduard Mörike, Sein Leben und Dichten Stuttgart 1902, 228.

am eindringendsten behandelt hat, erbringt für des Dichters offenbare Hinneigung zu den Formen des Katholizismus mehr als einen Beweis! Zu kirchlichen Streitfragen nahm er keine Stellung. Extremen war er entschieden abhold, seine unpolitische, irenische Gesinnung verleugnete er nie. Auch Stifters religiöse Anschauungswelt war keineswegs beschränkt. Trotz der Pedanterie seines rasch alternden Wesens war er niemals Zelot oder Splitterrichter und bewahrte sich ein grosses, weites und klares Herz.

Keiner von seinen Zeitgenossen hat Stifters Stellung so richtig und umfassend beurteilt, wie J. Freiherr von Eichendorff, der über die ersten Bände der Studien geschrieben hatte: »Vom Katholizismus ist unseres Erinnerns in dem Buche nirgends ausdrücklich die Rede; aber eine allem Unkirchlichen durchaus fremde Gesinnung, die alles Leben nur an dem misst, das allein des Lebens wert ist, und die wir heutzutage getrost eine katholische nennen dürfen, umgibt das Ganze, wie die unsichtbare Luft, die jeder atmet, ohne es zu merken. Und das ist ja eben das poetische Geheimnis des religiösen Gefühls, dass es wie ein Frühlingshauch Feld und Wald und die Menschenbrust erwärmend durchleuchtet, um sie alle von der harten Erde blühend und klingend nach oben zu wenden.«[1])

---

[1]) Hist.-pol. Blätter XVII, 442 ff.

III. Kunstanschauung.

Wie bereits früher zur Zeit des Klassizismus in Deutschland die Literatur auf die bildenden Künste ihren ursprünglichsten und nachhaltigsten Einfluss ausgeübt hatte, war es auch in der romantischen Periode der Fall. Das 1795 von Tieck und seinem Erlanger Studiengenossen Wackenroder herausgegebene Schriftchen: »Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders« stellt jenes wunderliche erste Gemisch einer neuen Dichtung und Kunsttheorie dar, deren praktische Verwertung in der Malerei allerdings erst viel später zum Durchbruch gelangen sollte. Die »Herzensergiessungen« enthalten keine geschlossene Erzählung, sondern vielmehr eine Sammlung doktrinärer Gemütsergüsse über die Kunst und ihr Erfassen nebst einigen Anekdoten aus dem Leben bedeutender Künstler, gleichsam als Illustration zu dem trotz der vielen Schwärmerei dürftigen Texte. Der Grundgedanke, wenn man von einem solchen überhaupt reden will, äussert sich in einer seltsamen Verquickung religiöser und künstlerischer Begriffe, von einer abnormen Gefühlsmystik erzeugt und ernährt. Er setzt der Antike das deutsche Mittelalter, dem heidnischen Geist des Klassizismus das Christentum, der geleckten modernen Malerei des XVIII. Jahrhunderts Raphael, Lionardo da Vinci und vor allem Albrecht Dürer entgegen. Sie werden gepriesen als Künstler, welche »die von Gott empfangene

Geschicklichkeit ihrer Hand auch bloss göttlichen und heiligen Geschichten widmeten und so einen ernsthaften und heiligen Geist und so eine demütige Einfalt in ihre Werke brachten, wie es sich zu geweiheten Gegenständen schickt. Sie machten die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion und wussten nichts von eitlem Farbenprunk.«[1]) Die Verfasser vergleichen ferner den Genuss der edleren Kunstwerke dem Gebet, ja sie gehen in ihrer eigenartigen Kunstverehrung soweit, zu behaupten, dass manche Gemälde das Gemüt mehr gesäubert und dem inneren Sinn tugendseligere Gesinnungen eingeflösst hätten als Systeme der Moral und christliche Betrachtungen. Die alte deutsche Baukunst wird gefeiert und schliesslich in einer als Anhang gedruckten Biographie des Kapellmeisters Berlinger der Lebensgang Wackenroders selbst erzählt. Bereits in den »Herzensergiessungen« machen sich also jene romantischen Bestrebungen geltend, die auf ein möglichst einheitliches Erfassen der drei Kunstgattungen: Poesie, Musik und bildende Kunst hinzielen und in der ineinanderfliessenden Behandlung ihrer Stoffgebiete sich auch bei Stifter wirksam erweisen.

Vor allem galt seine Lieblingsneigung neben der Dichtung der Malerei, ja es gab eine Zeit, wo er von sich sagte: »Als Schriftsteller bin ich nur Dilettant, und wer weiss, ob ich es auf diesem Felde weiter bringen würde, aber als Maler werde ich etwas erreichen.«[2]) Bis an sein Lebensende blieb er seiner Liebhaberei ein treuer Anhänger. Inwiefern auch die Musik in seinem Leben und Dichten zur Geltung kam, wird später zu zeigen sein. Seine kunsttheoretischen Ansichten, die er wie Tieck vielfach in seinen poetischen Werken

[1]) L. Tieck und W. Wackenroder, Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Berlin (ohne Datum), 223.

[2]) Vgl. J. Neuwirth, Stifter und die bildende Kunst 1903, 38.

zum direkten Ausdruck bringt oder wenigstens durchleuchten lässt, stehen mit unter dem Einfluss der »Herzensergiessungen« und »Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst«.[1])

Wie Stifter als Dichter die Einflüsse zweier Perioden auf sich wirken liess und nur einen Teil der romantischen Elemente ganz in sich vereinigte, gehörte er auch als Kunsttheoretiker nicht ungeteilt der Romantik an. Im Gegenteil! In der bildenden Kunst mag ihn der Klassizismus stärker bewegt haben, gestand er doch selbst, dass seine Kunstbildung hauptsächlich auf der griechischen beruhe. (Briefe II, 125). Aber wie im Dichter Hölderlin die Anschauungswelten zweier Zeiten harmonisch ineinander webten, so fühlte auch Stifter keinen Widerspruch in ihnen, sondern verband ihre durch Jahrhunderte geschiedenen Kulturen in seiner ausgeglichenen Persönlichkeit. Bestimmend für seine gesamte Kunstanschauung war seine Erziehung in einer geistlichen Anstalt. Sie war religiös im katholischen Sinn und hatte so von vorneherein die gleichen Ideale wie die Romantik auch der bildenden Künste.

»Im zwölften Jahre kam ich«, schreibt Stifter 1866 an G. F. Richter »in die Benediktinerabtei Kremsmünster in die lateinische Schule. Dort hörte ich zum ersten Male den Satz: das Schöne sei nichts anderes als das Göttliche im Kleide des Reizes dargestellt, das Göttliche aber sei in dem Herrn des Himmels ohne Schranken, im Menschen beschränkt; aber es sei sein eigentlichstes Wesen und strebe überall und unbedingt nach beglückender Entfaltung als Gutes, Wahres, Schönes in Religion, Wissenschaft, Kunst, Lebenswandel. Dieser Spruch, so ungefähr oder anders ausgesprochen, traf den Kern meines Wesens mit Gewalt, und all mein folgendes Leben, ein zweiundzwanzig-

[1]) Neudruck in Kürschners D. N. L. Bd. 69.

jähriger Aufenthalt in Wien, Bestrebungen in Kunst und Wissenschaft, im Umgange mit Menschen, in Amtstätigkeit führten mich zu demselben Ergebnisse, und jetzt im neunundfünzigsten Jahre meines Lebens habe ich den Glauben noch; aber er ist mir kein Glauben mehr, sondern eine Wahrheit wie die Wahrheiten der Mathematik; ja noch mehr, denn die Wahrheiten der Mathematik sind nur die unseren Verstandsgesetzen entsprechenden Gesetze. Diese Wahrheit aber ist unbedingt oder Gott ist nicht Gott.« (Briefe III, 240). Mit dem grossen Vorbild Tiecks und Wackenroders, mit Raphael Santi aus Urbino machte sich Stifter frühzeitig vertraut. In den Dreissigerjahren kopierte er die »Madonna im Grünen« von Raphael und eine »Flucht nach Ägypten« von einem seiner italienischen Epigonen. Allmählich wandte sich Stifter jedoch den Niederländern zu. Wie Shakespeare für seine dichterische Entwicklung den Übergang von den Klassikern zur Romantik und von dieser zum Klassizismus Goethes vermittelte, standen jene nordischen Künstler zwischen seinen Neigungen in der Kunst. In der ersten Fassung der »Feldblumen«, wo der von den antiken Anschauungen des alten Goethe noch unberührte Stifter zu uns spricht, heisst es von einem begeisterten Verehrer der Kunst: »Wenn er in Bildergalerien wandelt, wo die frommen Herzen alter Meister aus den zarten Wangen leuchten, die sie bildeten, und wenn er so vor manchem seltsamen Engelsköpfchen steht, das ihn aus steifer, wunderlicher Tracht so sittsam anstarrt, und wenn er sich in so verschiedene Augen senket, die van Dyk, Rubens, Dürer rundeten, in ihnen liegt noch jetzt dort Hoffnung und Entsagung, hier Unschuld, dann Andacht, dann Jugendfreude, Brautglanz, jene prahlen mit Schmuck und Reichtum, diese erzählen dem Spätling ihr unbekanntes Weh — und wenn er über diese Stoffe blickt in abenteuerlichen Mustern und Zuschnitten, solid

und schwer mit den schleppenden Falten, über jene Rüstungen und Waffen der Männer mit den starken Lichtblicken von derselben Sonne entzündet, die heut' die Fenster dieses Saales erglänzen macht, so sieht er in ein wunderbares Stück Vergangenheit, und wenn es in dem Saal einsam ist, so ist es ihm, als flüsterten rings alle Seelen dieser Bilder durcheinander und erzählten sich ihre Leiden und ihr Glück; die ganze Bilderwand ist eine ausgestorbene Geisterstadt, und von den verfallenden Palästen rät man auf die einstigen Bewohner.« [1]) So phantastisch wie hier äussert sich Stifter zwar nirgends über die Kunst, wie sich denn auch diese Stelle in der späteren Fassung der »Feldblumen« nicht mehr vorfindet. Allein wesentliche Elemente der romantischen Kunstanschauung lassen sich bei ihm bis in sein Alter hinein verfolgen. Wenn er in den »Zwei Schwestern« die Kunst als »irdische Schwester der Religion, die uns auch heiligt«[2]) bezeichnet und im »Nachsommer« die Kunst direkt als einen »Zweig der Religion«[3]) erklärt, in deren Dienste sie ihre schönsten Tage bei allen Völkern zugebracht habe, so spricht er an einer anderen Stelle dieses Romans von dem »lieben, einfachen, arglosen Gemüt« der mittelalterlichen Kunst[4]) und sagt dann später: »Jene Zeit war in der Richtung grosser Kräfte nach grossen Zielen weit grösser als die unsrige, ihr Streben war ein höheres, es war die Verherrlichung Gottes in seinen Tempeln, während wir jetzt hauptsächlich auf den stofflichen Verkehr sehen,« [5]) und noch an einem anderen Orte: »Die mittelalterliche Kunst steht wohl höher als die neue. In ihr ist ein grösserer Reichtum schöner Werke vorhanden als in

[1]) Iris 1841, 233 ff.
[2]) Stifters Werke, Volksausgabe II, 417.
[3]) Stifter, Nachsommer II, 220.
[4]) Ebd. II, 141.
[5]) Ebd. III, 89.

der neuen; es ist daher leichter möglich, ein fehlerfreies altes Bild zu erwerben als ein neues. Daher ist es gekommen, dass ich lauter alte Bilder besitze. Es war ein kräftiges und gewaltiges Geschlecht, das damals wirkte, dann kam eine schwächliche und entartete Zeit. Sie meinte es besser zu machen, wenn sie heftiger in der Farbe und weniger tief im Schatten wurde. Sie lernte das Alte nach und nach missachten, daher liess sie dasselbe verfallen; ja die mit Unkenntnis eintretende Roheit zerstörte manches, besonders wenn wilde und verworrene Zeitläufe eintraten. Man wendete dann wieder um und achtete das Alte . . . Man suchte sogar nachzu ahmen, nicht bloss in der Malerkunst, sondern auch, und zwar noch mehr, in der Baukunst . . . Es ist langsam besser geworden, was sich eben in dem Zeichen kundtat, dass man alte Bauwerke besser schätzte — ich selber weiss noch eine Zeit, in welcher Reisende und Schriftsteller, die man für gelehrt und sprachberechtigt achtete, die gotische Bauweise für barbarisch und veraltet erklärten — dass man alte Bilder hervorzog, ja alte Gemälde sammelte, in dem Schnitt alter Kleider alte Gebilde und Wendungen herbeiführte. Möge man auf diesem Wege zum Besseren fortfahren.« [1])

Die Schönheit und Schlichtheit, die geheimnisvolle Grösse der mittelalterlich deutschen Kunst schätzte Stifter überhaupt so hoch, dass er ihr hierin nur die altgriechische an die Seite zu setzen vermochte. Die der Renaissance folgenden Stilformen verachtete auch er als den sogenannten Zopfstil, der es sich habe angelegen sein lassen »die edelsten Kunstbildungen des Mittelalters zu beseitigen und dafür oder daneben ihre ungeheuerlichen Erzeugungen hinzustellen.« [2])

Noch mehr ruft uns eine in Stifters Briefwechsel aus dem Jahr 1852 enthaltene Stelle die »Herzenser-

[1]) Stifter, Nachsommer II, 232 ff.

[2]) Vgl. Neuwirth, 57.

giessungen« von Tieck und Wackenroder ins Gedächtnis zurück: »Religion und Kunst, auf der höchsten Stufe in eins zusammenfallend, sind das einzige Gut des Menschen, alles andere: Wissenschaft, Gewerbe, der Staat selbst sind nur Mittel« (Briefe I, 244). Sie findet ihre Ergänzung in der 1858 entstandenen Abhandlung »Über das Hauptaltarblatt für das Stift Schlägl von A. Palme,« die den Satz enthält: »Im Dienste des Christentums haben die Künste ihre höchste Höhe erreicht, und in dieser Höhe haben sie auch der Religion würdig gedient« (XIV, 333). In der Malerei stellte Stifter jene, die religiöse Stoffe behandelt, am höchsten, an zweiter Stelle bevorzugte er, wie es die Romantik getan hatte, die Historienmalerei (XIV, 224). Die Überzeugung Stifters von dem erhabensten Beruf der Kunst als »Dienerin der Religion« (XIV, 143) beeinflusste auch seine Auffassung von der Landschaftsmalerei. »Selbst das Landschaftsbild ist als Bild eines göttlichen Werkes religiös, und es wird es desto mehr und desto schöner, je tiefer es göttliches Walten darzustellen imstande ist (XIV, 205). Von den Landschaftsmalern interessierte Stifter wie auch Jean Paul und Hoffmann der Franzose Claude Lorrain, während dessen übrige Landsleute bei Stifter ebenso wenig wie bei der Frühromantik Gnade fanden.

1847 überreichte Stifter ein Gesuch um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik an das »Vizedirektorat der philosophischen Studien« in Wien. (XIV, 5). Die Vorlesungen sollten Personen beiderlei Geschlechts zugänglich sein. Zur Ausführung des Planes kam es allerdings nicht.

In der Folgezeit veröffentlichte er nun eine Reihe von kunstkritischen Aufsätzen, die seine eigenen ästhetischen Grundsätze mitteilten. Ausser Jean Pauls »Vorschule zur Ästhetik« sind Einflüsse der Frühromantik weiter nicht nachweisbar. Zu Jean Paul kehrt Stifter

noch in seinem Alter gern zurück. Die Abschnitte in der »Vorschule«, die über das Lächerliche und den Humor handeln, zählt er zu dem tiefsten, das je über diese Gegenstände geschrieben worden sei (XIV, 217). Mit Jean Paul bekämpft Stifter den blossen Realismus, der nur für die Naturwissenschaft Wert besitzen könne, als blosse Last ebensosehr wie den blossen Idealismus als unsichtbaren Dunst oder Narrheit (XIV, 218).

Muss man Nürnberg die Wiege der Romantik heissen, hatte sie doch von den hier erweckten »Herzensergiessungen« ihren Ausgang genommen, so mag die Grösse der Bewunderung, die Nürnberg dem einzelnen einflösst, als Mass für sein romantisches Empfindungsvermögen gelten.

Wie ein Begeisterungsausfluss aus jenem wunderbaren Büchlein klingt es, wenn man die Einleitung zu Hoffmanns Erzählung »Meister Martin, der Küfner, und seine Gesellen« liest. Nürnberg, »wo die herrlichen Denkmäler altdeutscher Kunst wie beredte Zeugen den Glanz, den frommen Fluss, die Wahrhaftigkeit einer schönen vergangenen Zeit verkünden« (II, 188) und »Albrecht Dürers tiefsinnige Meisterwerke« (II, 189) weiss er nicht genug zu preisen. Auch in den Tagen der Spätromantik erlosch diese Bewunderung Dürers nicht. Noch Justinus Kerner, dessen Lyrik Stifter verehrte, schreibt: »Es hat mich bei Gott nichts so — nichts und aber nichts, nicht die Umarmung der Geliebten, nicht der Blick von einem Berg, nicht Poesie, nicht Tonkunst, nicht Sonn' und nicht Mond so hingerissen, als der Anblick des ersten Gemäldes von Dürer«.[1])

Und Stifter? Als er, mit Studien zum »Witiko« beschäftigt, den Herzenswunsch seiner vaterländischen Reisesehnsucht endlich erfüllt sah, schrieb er am

[1]) J. Kerner, Briefwechsel mit seinen Freunden, herausgegeben von Theobald Kerner 1897. I, 126.

7. Juli 1865 an Gustav Heckenast: »Nürnberg hat auf mich einen ungeheueren Eindruck gemacht, ich ging nach meiner Ankunft in der Stadt herum, bis es finster wurde, und kam völlig berauscht nach Hause. Das ganze Ding war mir wie feenhaft, ich war wie eine Gestalt auf einem Albrecht Dürer'schen Bilde. Nürnberg ist die schönste Stadt, die ich je gesehen habe, sie ist in ihrer Ganzheit ein wahrhaftiges Kunstwerk. Die Zierlichkeit, Heiterkeit und Reinheit dieser mannigfaltigsten Schönheitslinien füllte mich mit den wohltuendsten Empfindungen. Was ist unser Volk für ein herrliches Volk gewesen und was ist es heute?« (Briefe III, 154).

Damals und dort fesselte Stifter sogar Kaulbachs symbolisierende Art zu malen, die dieser von Cornelius gelernt hatte. Das Bild des romantischen Epigonen im Germanischen Museum erschien ihm wie ein Riese im Vergleich zu den schalen, kindischen Anläufen der Gegenwart, ein rechtes Kunstwerk zu schaffen.

Dass Stifters Abneigung gegen Cornelius diesem selbst und nicht der von ihm mitbegründeten Richtung der Romantik in den bildenden Künsten galt, beweist die Freude, die Stifter andererseits an den Schöpfungen seiner österreichischen Landsleute Schwind und Führich hatte. Wenn er Arbeiten des liebenswürdigen Schöpfers der »Melusina« zu besprechen hatte, wusste er die Eigenart dieses spätromantischen Meisters vollends zu würdigen. Man merkt es Stifters Urteil an, dass er Schwind nicht als kühl abwägender Kritiker gegenüberstand, sondern sein Herz mitsprechen liess.

Schwinds Märchen wirken auf ihn durch das »Phantastische, Schalkhafte, Märchenhafte und Zauberische« (XIV, 173) vor allem ihrer Zeichnung, also gerade durch die rein romantischen Elemente in Schwinds Künstlernatur. Beim Anblick der photographischen Wiedergabe der Schwindschen Märchen meint Stifter: »In solchen

Dingen ist Schwind kaum zu übertreffen, und die Nachbilder erregen in uns nur die grösste Sehnsucht nach der Anschauung des Urbilds.« (XIV, 173). Und in einer Besprechung des Bildes »Rübezahl«, das von dem gleichen Maler 1851 in Linz ausgestellt wurde, schätzt Stifter dessen Schöpfung so hoch, dass er daran zweifelt, ob es vom Publikum nach Verdienst könne gewürdigt werden« (XIV, 19).

Als Maler selbst hatte Stifter für die Mondlandschaft eine besondere Vorliebe, wie er auch als Dichter nächtliche Schilderungen liebte (XIV, S. XXXVIII). Das magische Silberlicht des Mondes, das so viele Stimmungen Schwinds durchleuchtet, hielt mit seinem Zauber Stifter bis in's Alter gefangen.

Führich wieder musste ihn durch seine religiösen Bilder in der Art Albrecht Dürers gewinnen. Überaus lobend hebt Stifter in einem Bericht über den oberösterreichischen Kunstverein Führichs Komposition »die klugen und törichten Jungfrauen« hervor. »Die Gruppen«, heisst es u. a., »lösen sich und binden sich auf ernste, feierliche, religiöse und künstlerisch gerundete Weise und sind anmutig und würdig in die Architektur verteilt, welche durch ein Stück Nachthimmel und den Mond sehr edel gemildert wird. Der Ausdruck in den Gestalten und Angesichtern ist jener erhabene und religiöse Ernst, der in den weiblichen Angesichtern zur holden Sittlichkeit wird und der so sehr das Wesen der religiösen Kunst ausmacht. Neben diesem inneren Momente ist auch das Äussere der sehr reinen mannigfaltigen und in schöner Harmonie geführten Linien zu beachten« (XIV, 83 ff.).

Diese Stelle ist charakteristisch genug, Stifters künstlerisches Wesen mit dem Führichs in Vergleich zu ziehen.

Beide sind Deutschböhmen und Zeitgenossen, beide mit der Natur ihrer Heimat auf das Innigste ver-

wachsen. Was Führichs Jugend[1]) bildete: Dürer, die Italiener und von den Niederländern vor allem Rubens deckt sich grösstenteils mit Stifters malerischen Jugendidealen. Und wie Führichs dichterische Veranlagung zur Vertiefung in die Lehren der Religion, der Geschichte und Philosophie drängt, ist Stifter wiederum in seiner Dichtung Maler. Beider Kunst ist bodenständig in hohem Grade. Deutsch wie des Heliandsängers Natur und Menschen tritt uns das Leben bei Führich und Stifter entgegen, auch dort, wo sie unter Palmen wandeln. Berge und Täler, Wälder und Wiesen der Heimat schildern sie — jeder in seiner Kunst — immer so, als ob diese durch geheimnisvolle Fäden mit der dargestellten Handlung verknüpft wären. Wir verspüren nur ein Ganzes, ein Lebendiges, wenn wir etwas von Stifter oder Führich zu sehen bekommen. Echt deutsch ist ihre Vorliebe für das tierische Symbol der Treue: der Hund, der auf den Bildern Führichs immer und immer wiederkehrt, begleitet gern auch des Dichters Helden. Im »Hagestolz« und im »Abdias« finden Stifters innige Beziehungen zum Menschen ihren rührenden Ausdruck. Stifters Freude an dem Kleinen in der Natur teilte auch Führich. Liebevoll zeichnet er die kleinsten Kräuter, Muscheln und Würmchen. Überwältigende Züge äusserer Grösse und majestätische Ausblicke finden sich bei ihm ebensowenig wie bei Stifter. Beide sind fromme Naturen von einer schlichten, fast schüchternen, kindlichen Naivetät, dabei aber von grosser ethischer Klarheit und Kraft. Ihr Katholizismus endlich bindet sie als Glaubensgenossen ohne Überhebung und Unduldsamkeit, als Ireniker, die auch den Andersdenkenden nicht abstossen können.

Obwohl Stifter in der Tonkunst als Komponist nie hervortrat im Gegensatz zu seinem dichterischen

[1]) Vgl. K. Krattner, J. von Führich. Prag 1903.

Vorbild Hoffmann, besass er für sie ein hohes Verständnis. Immer, wenn er von Musik redet, weiss er ihren intimsten Stimmungsgehalt poetisch wiederzugeben. Das hängt freilich mit der lyrischen Seite seines Wesens aufs Engste zusammen.

Wie Hoffmann verehrte auch er Beethovens romantischen Genius. In ihren Erzählungen lieben beide Abendgesellschaften darzustellen, die zum Teil von Konzerten ausgefüllt werden. Dabei lassen sie auch musiktheoretische Fragen erörtern. Anlässlich einer solchen Unterhaltung in den »Feldblumen« wird der alte Streitpunkt, ob Mozart oder Beethoven vorzüglicher sei, angeregt. »Alle Damen waren Mozartistinnen, und ein grosser Teil der Männer. Angela stand für Beethoven, unterstützt von dem greisen Violoncellisten und mir« (I, 80). Und in der Begründung ihrer Vorliebe sagt sie: »Mich reisst es hin, wo, wie in der Natur, grossartige Verschwendung ist. Mozart teilt mit freundlichem Angesichte unschätzbare Edelsteine aus und schenkt jedem etwas; Beethoven aber stürzt gleich einem Wolkenbruch von Juwelen über das Volk; dann hält es sich die Hände vor den Kopf, damit es nicht blutig geschlagen wird und geht am Ende fort, ohne den kleinsten Diamanten erhascht zu haben« (I, 80).

Dieselbe Bevorzugung Beethovens und dieselbe Begründung nur mit anderen Worten findet sich bereits bei Hoffmann in den »Phantasiestücken in Callots Manier.« Beethovens Instrumentalmusik öffne das Reich des Ungeheuren und Unendlichen in allem, auch in der Sehnsucht, die das Wesen der Romantik sei. »Mozart und Haydn . . . zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen ist — Beethoven« (V, 39). »Den musikalischen Pöbel drückt Beethovens mächtiger Genius; er will sich vergebens dagegen auflehnen. Aber die weisen . . . Richter versichern, es

fehle dem guten Beethoven nicht im mindesten an einer sehr reichen lebendigen Phantasie; aber er verstehe sie nicht zu zügeln. Wie ist es aber, wenn nur Eurem schwachen Blick der innere tiefe Zusammenhang jeder Beethovenschen Komposition entgeht?« (V, 40 ff.).

Fand nun die Romantik, dass in Beethovens Werken der überschäumende Quell ihrer Tonkunst entsiegelt sei, so galt ihrer geheimnisvollen dunklen Sehnsucht als Lieblingsinstrument in der Poesie die tonschwere Äolsharfe. In Justinus Kerners »Reiseschatten« ist von einer Äolsharfe die Rede, »die vor einem Nebenfenster in Blumen stand. So war es, als strömten die Blumen tönende Düfte aus und sängen einander in tönenden Wechselchören zu.« [1]) Hoffmann wieder bringt sie in seiner Erzählung »Die Automaten« — typisch für andere Fälle — mit der Handlung in einen mystischen Zusammenhang. Auch Stifter steht in dem Bann des geheimnisvollen, tief durchdringenden Rauschens und Klingens der Äolsharfe. In der »Narrenburg« fluten ihre Töne in den tiefen Abgrund eines unerbittlichen, traurigschönen, romantischen Geschicks.

---

[1]) J. Kerner, Dichtungen, dritte Auflage II. Band (Reiseschatten) 1841, 139.

IV. Äussere Motive.

Einflüsse einer literarischen Periode auf spätere Dichter lassen sich am einfachsten und sichersten nachweisen, wenn sie auf einer gemeinsamen Vorliebe für bestimmte Motive beruhen. Die vergleichende Untersuchung, die in dieser Hinsicht zu führen ist, muss zweierlei vor Augen haben. Zunächst muss sie darüber im Klaren sein, welche Ähnlichkeitsmomente nicht nur den zu vergleichenden Dichtungen, sondern bereits solchen aus früheren Perioden innewohnen, und diese von den neu auftretenden gemeinsamen Motiven sorgfältig scheiden. Andererseits werden auch diese nicht in ihrer Gesamtheit auf direkte Einflüsse zurückzuführen sein. Die gleiche Anschauungsweise einer Zeit kann auch den verschiedenartigsten Dichtern, die weder örtlich, noch persönlich, noch geistig miteinander in irgendwelcher Beziehung stehen, gemeinsame Elemente vermitteln. Ist das in Frage stehende Material endlich soweit gesichtet, dass eine Täuschung für den Forscher schwer möglich erscheint, und verbleibt dann noch immer ein Rest von Ähnlichkeiten, die auf ein ganz bestimmtes Vorbild und nur auf dieses hinweisen, so wird die Annahme berechtigt, dass direkte Einflüsse dieses Vorbilds auf den zu erforschenden Dichter nachweisbar seien. Stifters dichterische Ideale, an denen er sich bildete, waren, soweit die Romantik gemeint wird, vor allem Jean Paul, Tieck und Hoffmann. Direkte Einflüsse der übrigen Romantiker, wie Kleist, Achim von Arnim, Brentano, Fouqué und Eichendorff sind nirgends

nachweisbar, höchstens Justinus Kerner kommt noch in Betracht. In der folgenden Darstellung, die sich darauf beschränkt, das vorgefundene und durchforschte Material gesammelt vorzulegen, werden die eigentlichen Einflüsse oft neben bloss gemeinsamen Auffassungen zu stehen kommen, um den formellen Zusammenhang nicht zu stören; doch wird sie bemüht sein, den verschiedenen Wert der ins Auge gefassten Beziehungen deutlich zu machen.

Trotz aller Phantasie, die Jean Paul in seinen Dichtungen so reichlich zu Gebote steht, liebt er es, die Handlung an ihm bekannten Orten vor sich gehen zu lassen. So steht er im »Siebenkäs« ganz auf dem Boden seiner voigtländischen Heimat, die Parkanlagen Fantaisie nennt er den ersten, die Eremitage den zweiten Himmel um Baireuth, wo er einen grossen Teil seines Lebens verbrachte, ähnlich wie Stifter die Handlung der »Feldblumen« zumeist in dem aus seiner Hofmeisterzeit bekannten Wien und seinen gepriesenen Ziergärten sich abspielen lässt. Wenn von Jean Paul der Ort Hof, wo er seine erste Jugend verlebte, so oft genannt wird (z. B. im »Quintus Fixlein«), so harmoniert damit die Vorliebe Stifters, seine Heimat Oberplan und den Böhmerwald überhaupt zur Geltung zu bringen. Beide sind also Heimatdichter im eigentlichsten Sinne. Beide haben eine Freude an Seen und Inseln, an abgeschiedenen Orten, wo die Seele träumen und in Bildern schwelgen kann. In Jean Pauls »Hesperus« und Stifters »Hagestolz« gelangt der Held nach beschwerlicher Überfahrt zu einem solchen Eiland, wo er sein Schicksal erfährt.

Das Kleinbürgertum mit der behaglichen Ruhe seiner bescheidenen Existenz, daneben wieder hochadelige Kreise, voll exzentrischer Gefühlsschwärmerei bilden das Milieu, aus dem Jean Paul seine Gestalten schöpft. Der Armenadvokat »Siebenkäs«, das

»Schulmeisterlein Wuz« haben ihr Gegenbild in dem gutmütig beschränkten Bürger Tiburius Kneigt in Stifters »Waldsteig«, ebenso wie die biederen Pastorsfiguren Jean Pauls in dem wohltätigen Pfarrer des »Kalksteins«, der in der ersten Fassung auch protestantischer Geistlicher ist; der Arzt Augustinus in der »Mappe« erinnert wieder an den Arzt Viktor in Jean Pauls »Hesperus«, ihr sonderbar zurückhaltender Charakter lässt sie ihr längst gefundenes Glück erst spät besitzen. Andererseits sind die geheimnisvollen Personen der Fürstin in Jean Pauls »Titan« und des Lords Horion im »Hesperus« mit der russischen Fürstin und dem reichen Engländer Aston in Stifters »Feldblumen« zum Verwechseln ähnlich.

Das Interesse an der Künstlerwelt, die seit dem Erscheinen von Goethes »Wilhelm Meister« die Dichtungen der neuen Zeit belebte und sich vor allem im Schaffen Tiecks wirksam erwies, macht sich noch bei Stifter geltend. Während er dem Maler im »Kondor« und Albrecht in den »Feldblumen«, der auch Künstler ist, Züge seiner eigenen Persönlichkeit mitteilt, gilt dasselbe von dem Dichter im »Heidedorf«, vor allem der ersten Fassung. Hierin konnte ihm Tieck leicht vorbildlich sein. Der träumerische Charakter, die inmitten einer dörflichen Gemeinde unverstandene Grösse des Helden besitzt eine Parallele äusserster Ähnlichkeit in dem jugendlichen Shakespeare des »Dichterlebens« von Tieck. Auch noch in dessen Altersdichtung »Vittoria Accorombona« spielen poetische Persönlichkeiten eine Hauptrolle. Die Vorliebe für Malerhelden hingegen findet sich bereits in einem seiner frühesten Werke, in »Franz Sternbalds Wanderungen.«

Die Romantik mit ihrer Tendenz, alle Gattungen der Kunst zu umfassen und zu vereinen, stand natürlich auch der Musik sehr nahe. In den »Musikalischen Leiden und Freuden« wählt sich Tieck die Darstellung

von Vertretern der Tonkunst, wie es früher besonders E. T. A. Hoffmann geliebt hatte, Musiker in den Mittelpunkt einer Handlung zu stellen. Stifter folgte dem gleichen Zuge. In seinen »Zwei Schwestern« ruft er uns das weibliche Künstlerpaar aus Hoffmanns wunderlicher Novelle »Die Fermate« in Erinnerung.

Das Spiel mit dem Geheimnisvollen, das der gesamten Romantik eignet und wohl von dem Geheimbund, der Wilhelm Meisters Schicksale lenkt, angeregt wurde, benutzt auch Jean Paul als damals geläufiges Auskunftsmittel, Verwicklungen zu schaffen und zu lösen. In der »Unsichtbaren Loge« nimmt der Held an einer Gesellschaft teil, die in einer Höhle unter der Erde ihre Versammlungen abhält, um unerkannt zu bleiben. Eine ähnliche Figur, die sich von unerklärlichen Geheimnissen umringt sieht, die Rätin Benzon im »Kater Murr«, tritt uns bei Hoffmann entgegen. In Tiecks »Vittoria Accorombona« treibt wieder ein verborgener Bund sein wunderliches Spiel mit einer der Hauptpersonen der Handlung. Eine Art Geheimbund stellt auch Stifter in den »Feldblumen« mit dem Engländer Aston und seiner engeren Umgebung dar. Albrecht schreibt darüber an seinen Freund Titus: »Sonderbar ist mir . . ., dass ich mich . . . schon seit einiger Zeit mit einem Netze von Heimlichkeiten umgeben fühle, dessen Fäden ich oft sichtbar vor mir zu haben wähne, und wenn ich darnach greife, so ist nichts da. Gestalten von Bedeutung sind zuweilen in meinem Bereiche, wiederholen sich und verlieren sich. Wünsche, die ich nie ausgesprochen habe, finde ich oft in meinem Zimmer verwirklicht. Nachfragen werden gehalten, Bestellungen gemacht, von denen ich nicht weiss, für wen, und so andere Dinge, die ich fühle, aber für den Augenblick nicht darstellen kann« (I, 72).

Personen, über deren Abkunft ein geheimnisvolles Dunkel schwebt oder die in Wirklichkeit andere sind

als jene, für die sie gehalten werden, treten in den Dichtungen Jean Pauls häufig auf. Flamin, der untergeschobene Sohn des Kaplans im »Hesperus«, entpuppt sich schliesslich als Fürstenkind, Cora im »Heimlichen Klaglied«, die den Geliebten nicht heiraten darf, weil sie am Ende erfährt, dass sie dessen Halbschwester sei, ebenso Albano und Linda im »Titan« führen eigentlich wieder auf Motive im »Wilhelm Meister« zurück. In »Franz Sternbalds Wanderungen« bemächtigt sich ihrer auch Tieck, der die Familie des Helden und seine Abkunft mit dem wunderbaren Reize des Unbekanntseins umhüllt. Ähnliche Beispiele bei Hoffmann bietet Antonio in »Doge und Dogaressa« und Angela im »Kater Murr«. Ihr entspricht die rätselhafte Angela in Stifters »Feldblumen«.

Eine geheimnisvolle Begebenheit aus der Zeit der Befreiungskriege behandeln Hoffmann und Tieck in zwei Novellen, die ihnen zugleich Gelegenheit geben, ihre warme nationale Gesinnung zu bekunden. Mehr als Hoffmanns »Erscheinungen« muss »der Geheimnisvolle« von Tieck Stifter beeinflusst haben. In den »Wirkungen eines weissen Mantels« wird auch mit Zuhilfenahme des zeitlichen Hintergrunds der deutschen Freiheitskriege ein Unbekannter vorgeführt, dessen Abkunft ebenfalls erst am Ausgang der Handlung klargestellt erscheint und eine glückliche Lösung herbeiführt. Bereits in seiner fragmentarischen Jugenderzählung »Julius« verwendet Stifter ein ähnliches Motiv zum ersten Male. Sogar die Art und Weise einer Errettung aus Lebensgefahr werden hier nach Tiecks »Geheimnisvollem« wiederholt. In den »Wirkungen eines weissen Mantels« findet sich ein entsprechendes ähnliches Motiv. Die innige Teilnahme Stifters an den Geschicken des Vaterlandes im Kampf wider Napoleon stellt diese (später »Bergmilch« betitelte) Dichtung als nationales Zeitbild schon aus diesem Grunde an die Seite der genannten Novellen Hoffmanns und Tiecks.

Die Absicht, durch Verwendung eines von vorneherein geheimnisvollen Motivs die Spannung des Lesers zu steigern, artet bei Hoffmann zur phantastischen Manier aus. Stifter in seinem »Alten Siegel« erweckt einen ähnlichen Eindruck. Er übernimmt darin zahlreiche Motive aus Hoffmanns »Ödem Haus« und »Gelübde«. Der merkwürdige Eindruck, den das scheinbar unbewohnte Gartenhaus macht, die wunderliche Gestalt des alten Pförtners daselbst haben ihre Ebenbilder bei Hoffmann. Die weibliche Hauptperson im »Gelübde« heisst Cölestine, im »Alten Siegel« Cöleste, beide wohnen in einer fremden Stadt, gelten als unbekannt, gehen täglich zur Messe und sind nur zu dieser Zeit, stets schwarz verschleiert, auf der Strasse sichtbar. Eine geheimnisvolle ungeheure Täuschung in der Liebe veranlasst beider Alleinsein. Der Liebhaber ist hier wie dort Offizier. Im »Gelübde« bilden die polnischen, im »Alten Siegel« die deutschen Befreiungskriege den nationalen und historischen Hintergrund. In beiden Fällen beschliesst der Offizier sein Leben als stiller Siedler.

Das tolle Spiel, das die Doppelgänger in Hoffmanns Dichtungen treiben, ist im Grund auf Jean Paul zurückzuführen. In den »Doppelgängern« von Hoffmann und im »Siebenkäs« von Jean Paul steht eine Natalie im Vordergrunde, mit der zwei männliche Doppelgänger in Beziehung treten. Die sentimentale Entsagung und der trotzdem glückliche Abschluss, der bei Hoffmann sonst nicht allzuhäufig ist, bringt diese Erzählung aus der Spätzeit seines Schaffens der rührselig optimistischen Darstellung Jean Pauls nahe. Weit charakteristischer für Hoffmanns spezielle Auffassung sind der Bruder Medardus und sein Ebenbild in den »Elixieren des Teufels.« Die Figur eines Doppelgängers verwendet er auch im »Artushof«. Hier weiss sich der trostlose Geliebte, der ebenso wie in Stifters »Feldblumen« ein Maler ist, vor lauter Wirrungen nicht zu

helfen. Bei Stifter heisst es: »Diese Doppelgängerei« — Angela ist gemeint — »fing nun an etwas Unheimliches zu gewinnen.« Wie in Hoffmanns »Doppelgängern« und Jean Pauls »Siebenkäs« kommt auch in der wunderlichen Gesellschaft der »Feldblumen« eine Natalie vor.

Eine eigenartige Mischung von Zügen, die teils der wunderbaren Mignonfigur im »Wilhelm Meister« eignen, teils, dem deutschen Märchenschatz entnommen, in Tiecks »Elfen« und Hoffmanns »Fremdem Kind« verwendet erscheinen, gestaltet sich bei Stifter zweimal, zunächst im braunen Mädchen seines »Katzensilbers«, dann in dem wilden Naturkind des »Waldbrunnens«, das unter Berücksichtigung verschiedener Begleitumstände sehr an jenes in Justinus Kerners »Reiseschatten[1]) erinnert.

In dem oben genannten Märchen Tiecks spielt ein geheimnisvolles Kind die Hauptrolle. Es ist eine Elfe, die, als sie profane Augen entdeckt haben, ihre Heimstätte nahe den Menschen — vom Volk als Zigeunerlager aufgefasst — für immer verlässt. Noch stärker scheint Hoffmann mit seinem Märchen »Das fremde Kind« eingewirkt zu haben. Hier wie im »Katzensilber« spielen Kinder im Walde; eines Tages gesellt sich ein fremdes, unbekanntes zu ihnen, es kommt und verschwindet immer von neuem, niemand kann seine Spur verfolgen. Einmal überrascht sie ein starkes Gewitter. Das fremde Kind rettet sie. Überhaupt bringt es mannigfachen, wunderbaren Segen. Ein Todesfall führt jedoch die Trennung herbei. Im »Katzensilber« verliert sich hierauf das unbekannte Mädchen und kehrt nie wieder, bei Hoffmann müssen die Kinder die Heimat verlassen.

Noch eine weitere auf Hoffmann speziell hinweisende Stelle findet sich im »Katzensilber«. Von den

[1]) J. Kerner, Dichtungen II, 135.

Kindern bekommen nämlich zwei je einen Nussknacker, »Blondköpfchen einen grösseren und ernsteren, Schwarzköpfchen einen kleineren und närrischeren, der einen drolligen Mund hatte und fürchterliche Augen machte ... In die Mäuler der Nussknacker taten sie Nüsse ... und zerbrachen die Nüsse, indem die Knacker gewaltig die Kinnladen zusammentaten und erschreckliche Gesichter erzeugten.«[1]) Hoffmanns Märchen vom »Nussknacker und Mausekönig« enthält Szenen, worin die Phantasie des kleinen Mariechens von einem ähnlichen komischen Grausen erfüllt wird.

Die Vorliebe für das Seltsame, Wunderliche, Barocke teilt schon Jean Paul. Das Abenteuer, das er den Advokaten »Siebenkäs« im Park Fantaisie bei Baireuth erleben lässt, ist in seiner Nachwirkung auf Stifter besonders bedeutsam. Firmian sieht seine spätere Geliebte Natalie zum ersten Mal vor einem Spiegel, wie Albrecht in den »Feldblumen« seine Angela. Bei Jean Paul heisst es: »An der ausgemauerten Bucht stand nämlich, ganz schwarz gekleidet, eine mit einem weissen Flor bezogene weibliche Gestalt ... Sie war von ihm abgekehrt gegen Abend ... Indes er langsam vor ihr vorüberging, sah er von der Seite, dass sie eine Blume nicht sowohl nach als über ihn warf, gleichsam als sollte dieses Ausrufzeichen einen Zerstreuten aufwecken. Er sah sich leicht um ... und ging an die Glaspforte des künstlich baufälligen Tempels hinan, um sich neben dem Rätsel zu verweilen. Drinnen stand ihm gegenüber ein Pfeilerspiegel, der den ganzen Mittel- und Vordergrund hinter ihm samt der weissen Unbekannten in die grüne Perspektive eines langen Hintergrundes herumdrehte. Firmian ersah im Spiegel, dass sie den ganzen Strauss gegen ihn werfe ... Er wandte sich lächelnd um ... Eine sanfte, aber hastige Stimme sagte:

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe III, 168.

Kennen Sie mich nicht, ... und ein weiblicher Kopf, der vom Halse des vatikanischen Apollo abgesägt und nur mit acht oder zehn weiblichen Zügen und mit einer schmalen Stirn gemildert war, glänzte vor ihm wie ein Marmorkopf vor der Lohe einer Fakel. Aber indem er hinzusetzte, er sei ein Fremder — und indem die Gestalt ihn näher und unvergittert anblickte, und indem sie das Flor-Fallgatter wieder niederliess ... so kehrte sie sich weg.« (XII, 103). Fast dieselbe wunderliche Situation, nur mit dem Unterschied, dass der Held derjenige ist, welcher aufzufallen sucht, bieten die »Feldblumen«. Statt des Parks Fantaisie ist hier das Lokal der Paradiesgarten bei Wien. »Ich weiss nicht,« schreibt Albrecht an Titus, »ob damals, als wir beide zugleich in Wien waren, in der Mitte des Paradiesgartens ein schwarzer erhabener Spiegel auf einem Untersatze angebracht war ... kurz, jetzt ist ein solcher Spiegel da, und ein Teil der Stadt, die grünen Bäume und die Rasenplätze vor derselben und der Ring der Vorstädte steht in unendlicher Kleinheit darinnen ... An diesem Spiegel stand, als mich heute mittags ... meine gewöhnliche Frühlingsspaziersucht, vorbeiführte, ein Weib, durch ihren Bau ... grosse Schönheit versprechend, und sah hinein. Ich stellte mich ruhig hinter sie, um ihr Weggehen zu erwarten. Denn mich ihr gegenüberzustellen war ich nicht dreist genug. Als sie immer und immer stehen blieb, malte ich in Gedanken die lächerliche Gruppe, die wir bildeten und hierdurch kam mir der Mut, sie zum Umsehen zu zwingen, nämlich ich sagte plötzlich: ›Eine wahre Unterweltbeleuchtung schwebt über diesem kleinen Nachbilde‹. Sie sah auch um — und ich prallte fast zurück. — — — Von meiner Kindheit an war immer etwas in mir, wie eine schwermütig schöne Dichtung, dunkel und halbbewusst, in Schönheitsträumen mich abmühend — oder soll ich es anders nennen, ein ungeborner Engel, ein unhebbarer Schatz,

den selber die Musik nicht hob — — in diesem Augenblicke hatte ich das Ding zwei Spannen breit meinen Augen sichtbar gegenüber. Sie sah mich ernst und unverwirrt an und liess einen dichten Schleier herabfallen« (I, 59 ff.).

Bei Jean Paul wie bei Stifter überwindet das dringende Verlangen der Liebe die innere Scham, doch gleich nach dem ersten Anblick zieht sich die aufkeimende Neigung verschlossen und sich selbst verbergend zurück. Die apollinische Schönheit des Weibes wird schwärmerisch geschildert und dennoch gleich mit einer mathematischen Realität in Beziehung gesetzt: Jean Paul mildert den klassischen Kopf »mit acht oder zehn weiblichen Zügen«, Stifter hat das Wunderding »zwei Spannen breit« gegenüber.

Eine auffallende Ähnlichkeit weist auch die Stelle im »Hesperus«, die uns mitteilt, wie Viktor das Schicksal seiner Geliebten erfährt, mit jener im »Hagestolz« auf, wo der Held, der ebenfalls Viktor heisst, über geheimgehaltene Ereignisse aus der Familie des von ihm verehrten Mädchens unterrichtet wird. Beide Male ist eine wunderliche Insel der Ort, an dem ein Greis, dort der Lord, Viktors Vater, hier der Hagestolz, Viktors Oheim, sein Geheimnis mitteilt. Auf beiden Inseln erhebt sich ein sonderbares Gebäude, dessen mystisches Aussehen schon der Eingang erhöhen muss. »Ehe sie an das... Tor hintraten, drehte sich von innen ein Schlüssel um und sperrte auf, und die Tür klaffte« erzählt Jean Paul (V, 227), während bei Stifter der Begleiter des Helden einen gellenden Pfiff ausstösst: »Sogleich öffnete sich das Tor von unsichtbaren Händen — Viktor begriff es gar nicht«.[1])

Auf die Vorliebe für einen Spitzhund, der hier wie dort als bedeutsames Tierwesen den Gang der

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe II, 225.

Handlung beeinflusst, sei nebenbei hingewiesen. Ebenso dürfte das Wort »Nachsommer«, das von Jean Paul im »Siebenkäs« in den verschiedenartigsten Bedeutungen gebraucht wird — auch als Nachsommer des Lebens — in Verbindung mit den darin vorkommenden Hauptpersonen Heinrich und Natalie Stifters »Nachsommer« mit seinen gleichfalls Heinrich und Natalie benannten Helden ins Gedächtnis rufen.

Jean Paul liebt es, wichtige Wendepunkte in seinen Erzählungen oft von Zufällen abhängig zu machen, wie solche etwa das Reisen mit sich bringt. Wenn es im »Kampanertal« heisst: »Nur Reisen ist Leben, wie umgekehrt das Leben nur Reisen ist« (XIII, 29), so steht diese Anschauung nicht vereinzelt da, der gesamten Romantik bis auf Stifter gehört sie an. In den »Zwei Schwestern«, wo ähnlich wie im »Titan« eine Alpenfahrt berichtet und die Schönheit des Gardasees, den Stifter ebensowenig kannte, wie Jean Paul den von ihm gerühmten Lago Maggiore, gefeiert wird, steht das Land der deutschen Sehnsucht Italien im Hintergrund. Der Held trifft in beiden Erzählungen plötzlich mit jenem Wesen zusammen, das ihm zwar früher in der Heimat begegnet ist, erst jetzt aber seine Liebe erregt und für sein weiteres Leben von entscheidendem Einfluss wird. Nach dem gelobten Lande der Kunst zielte auch Hoffmanns Sehnsucht. Neben »Ignaz Denner« und den »Elixieren des Teufels« spielt auch »Die Jesuiterkirche« zum Teil in Italien. Wie Stifters »Zwei Schwestern« ist auch diese Erzählung eine Künstlernovelle. Äussere Zufälligkeiten, wie z. B. Namensgleichheit bringt Hoffmann gern mit gleichen Schicksalen in Verbindung. Im »Majorat« erfüllt sich am Enkel Roderich das Geschick des Ahnherrn Roderich. Ebenso absichtlich nimmt es sich aus, wenn in Stifters Erzählung »Der fromme Spruch« das adelige Geschwisterpaar Dietwin und Gerlint einen Neffen Dietwin und eine Nichte

Gerlint besitzt. »Wunderbar sind die Namen der Kinder, wunderbar ihr gleicher Altersunterschied, wunderbar die Verhältnisse, die sie zu uns gebracht haben, wunderbar ihre Ähnlichkeit mit uns, und am wunderbarsten, dass wir beide unabhängig von einander den Gedanken ihrer Verehelichung fassten.«[1])

Die geringsten Zufälle bedeutend werden zu lassen, liebt ebenso Tieck entsprechend seiner Theorie über die Novelle. So bewirken auch bei ihm häufig Reiseerlebnisse den entscheidenden Umschwung (z. B. in der »Sommerreise«). Aber auch die unerwartete Auffindung wertvoller Papiere (z. B. in der »Klausenburg«, mit Stifters Erzählungen »Die Narrenburg« und »Der Kuss von Sentze« vergleichbar) und ähnliche rein äusserliche Momente ersetzen mitunter die psychologische Entwicklung. Hierher gehören Verwechslungen, die verkehrte Heiraten herbeiführen, wie in Tiecks »Verlobten« und Stifters »Feldblumen«. Ganz in der Art Tiecks und Hoffmanns ist die Erzählung »Die drei Schmiede des Schicksals« von Stifter.

Der stete die Spannung erhaltende Szenenwechsel, der stark ironisierende Ton dieser Dichtung sticht von seinen übrigen Werken auffallend ab. Ein eigenartiger Freundschaftsbund — seit Goethes »Wilhelm Meister«, Tiecks »Sternbald« und Hoffmanns »Serapionsbrüdern« ein bekanntes Motiv, — Gespräche über Gespenster, die Erscheinung einer weissen Frau, die aber in Wirklichkeit eine Nachtwandlerin ist, ein höchst überflüssiger Zweikampf bilden den Apparat, mit dem hier der Dichter, u. zw. wenig innerlich vertieft arbeitet. Einiges weist direkt auf Hoffmanns »Fragment aus dem Leben dreier Freunde« hin. Schon im Titel erweist sich eine Ähnlichkeit mit »den drei Schmieden des Schicksals«. Die Gesellschaft lustiger Männer, in der die Haupt-

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe III, 303.

geschichte erzählt wird, findet sich hier wie dort. Der Besuch, die Einquartierung desselben in einem Zimmer, wo des Nachts eine weisse Dame umgehen soll, die anfängliche Furchtlosigkeit des Gastes, sein Schrecken, als nach Mitternacht die Erscheinung wirklich naht, sind Motive, die sich bei Stifter wiederholen. In beiden Erzählungen ist der Abschluss fröhlich, indem der Held heitere Hochzeit feiert. Der mehr als grotesken Fabel entspricht der leichte, nirgends eindringende Ton der Sprache. »Lasse mich doch wenigstens aus deinem Munde nicht das Wort Schicksal vernehmen,« sagt der eine der Schicksalsschmiede bei Stifter zum andern, »es ist, als sei es unmöglich, dass du es solltest aussprechen können.« »Noch vielmehr,« erhält er zur Antwort, »ich will dich lehren, dass es einen Zufall gibt, und dass wir nur weise sind, wenn wir ihn beherrschen.« [1])

Wie der junge Tieck und Wackenroder, die Begründer der Romantik und, wenn man so sagen will, des ästhetischen Katholizismus, brachte auch Hoffmann, der ja von beiden vieles gelernt hatte, der Kirche und ihrem Kultus nicht nur Interesse entgegen, sondern er suchte und fand gerade in ihnen viel Dekoratives für seine poetischen Geheimnisse. Bei Stifter ging der Katholizismus allerdings tiefer, er verkörperte, wie bereits früher gezeigt wurde, seinen persönlichen Glauben, den Wesensinhalt einer Religion, die ihm mehr galt sogar als die Kunst, deren glühender Verehrer er war. Stifter mit seiner ganzen Vergangenheit, als gereifter Mensch eher Pedant als Phantast, musste katholische Motive viel klarer schauen und natürlicher verwerten können als der katholisierende Protestant Hoffmann. In seinem »Majorat« wählt dieser mit Absicht kirchliche Kulissen, weil Mönch und Nonne damals in Mode

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe IV, 63.

waren. Der Verfasser des »Alten Siegels« versetzt uns mitten in einen katholischen Gottesdienst, schon aus dem Grunde, weil er ein Lebenselement seiner Umgebung bildet und er realistisch zeichnen will, andererseits weil er keinen anderen Gottesdienst als diesen kennt. Darin etwa liegt der Unterschied in der Verwertung des katholischen Milieus bei Stifter und bei Hoffmann, sowie bei der Frühromantik überhaupt. Immerhin steht Hoffmann in seiner Weise Stifter nahe, indem er das ästhetisch Wirksame nirgends von einer falschen Tendenz überwuchern lässt. Von den äusserlich katholischen Zügen, die einer Reihe Hoffmann'scher Erzählungen ihr eigenartiges Gepräge verleihen, seien einige erwähnt. Der Serapionsbruder Cyprian hat ein »auf dem tiefsten katholischen Mystizismus basiertes Buch« (I, 28) herausgegeben. Erzählungen, wie »Das Sanktus« und »Die Jesuiterkirche« sind völlig in katholische Verbrämung gefasst. Die im »Kater Murr« erzählte Liebfrauenlegende erinnert an die Marienverehrung, wie sie auch Tieck poetisch verwertet. Die Rahmenerzählung, die in seinem »Aufruhr in den Cevennen« die Entstehung der Kapelle des armen Priesters erklärt, findet bei Stifter ihre Parallele im »Beschriebenen Tännling«, wo die Gründung des Marienkirchleins bei Oberplan gleichfalls legendenmässig erzählt wird.

Wie sich die Verwendung katholischer Motive bis in Hoffmanns letzte Schaffenszeit verfolgen lässt — noch in seinen »Räubern« tritt ein Mönch in den Vordergrund — so lassen sich auch bei Stifter Anspielungen auf das kirchliche Leben in allen Zeiten seiner dichterischen Entwicklung nachweisen. Das Pfingstfest im »Heidedorf«, der Beichttag des Mädchens im »Beschriebenen Tännling«, der Exkurs über die drei kirchlichen Festkreise im »Bergkristall«, der »Gang durch die Katakomben von St. Stefan in Wien«, der katholische Pfarrer in der zweiten Fassung des »Kalksteins« bieten nur Beispiele dafür.

V. Innere Motive.

Der Typus des Lebens- oder Bildungsromans, wie er uns vorzüglich in »Wilhelm Meister« entgegentritt, kehrt in den Tagen der Romantik öfter wieder und findet nicht einmal bei Stifter den Abschluss seiner Entwicklung. Das eigene Leben in der Dichtung zu offenbaren, diesen realistischen persönlichen Zug Goethes teilten die meisten Romantiker mit ihm.

Sowohl Jean Paul und Tieck wie später Stifter kamen ihrem Verlangen, dichterisch möglichst die Wirklichkeit zu erfassen, von einer neuen Seite entgegen, indem sie die eigenen Lebensschicksale in die erzählte Handlung verwoben.

Erlebnisse aus der Jugendzeit füllen die verhältnismässig gross angelegte Novelle Tiecks »Der junge Tischlermeister«, eigentlich sein Lebenswerk, das er, angeregt durch »Wilhelm Meister« gleichzeitig mit dem »Sternbald« 1795 begonnen hatte. 41 Jahre später lag es vollendet im Drucke vor. Die Reise des Helden nach dem Gut eines Freundes, auf dem sich der grösste Teil der Handlung abspielt, und von da zurück in die Heimat, gibt dem Dichter Gelegenheit, Reiseerinnerungen aus der mit Wackenroder gemeinsam verlebten Studentenzeit zurückzurufen. Die Begeisterung für Shakespeare, Homer und vor allem für die altdeutsche Baukunst, jene schwärmerischen Gefühle, die ihm damals

in so hohem Grade zu eigen waren, bringt er darin zu lebendigem Ausdruck.[1])

Die gleichen Ideale beseelen die Helden des »Nachsommers«, den jungen Heinrich und den alten Freiherrn von Risach, dessen Jugendschicksale jene Stifters selber sind. Minder zahlreich als hier, aber immerhin deutlich erkennbar finden sich Selbsterlebnisse Stifters bereits in seinen Novellen, wie im »Kondor«, im »Heidedorf«, in den »Nachkommenschaften«.

Ein kontemplativer und meditierender Zug eignet allen seinen Dichtungen. Sein gesprächiges Gemüt, sein lehrhafter Charakter barg eine Fülle seelischer Anregungen, die er in ihnen zu verwerten und auszusprechen bemüht ist. Dieses pädagogische bildende Moment tritt auch bei Tieck stark hervor, der mit den aufdringlichen Gesprächen schwatzhafter Weiber und Bedientenseelen (z. B. im »Geheimnisvollen«) ein karrikiertes Grenzgebiet der Didaktik streift; aber auch in durchaus ernsthaften Reflexionen des eigenen Seelenlebens vor allem seinen Shakespeare-Novellen eine auch innerlich individuelle Färbung verleiht. Ebenso benutzt Jean Paul Erfahrungen aus seinem reichen Lebensgeschick in hervorstechender Weise. In der »Unsichtbaren Loge«, dann besonders in der »Levana« spricht Jean Paul seine pädagogischen Ansichten aus, die ihn mit der didaktischen Natur des späteren Schulrats Stifter nahe zusammenführen. Ein Beispiel für die ähnliche pädagogische Anschauungsweise Jean Pauls und Stifters bietet ein Vergleich ihrer Ansichten über Mädchenerziehung. Kräuterlehre, Sternkunde, Mathematik, Geschichte, Musik, Englisch, Italienisch und Latein, Deutsch sollte das gebildet sein wollende Mädchen lernen, heisst es in der »Levana« (XVII, 240 ff.). Angela in Stifters »Feld-

[1]) Vgl. auch Minor, Tieck als Novellendichter 215.

blumen« entspricht dieser Erziehungslehre vollends. — Sein Hass wider den »ewigen Strickstrumpf, an dem unsere Jungfrauen nagen« (I, 115), gleicht wieder der Anschauungsweise des jungen Tieck, der in seinem »Däumchen« gegen die übertriebene Nützlichkeitsarbeit der Frauen, vor allem gegen das Strickzeug zu Felde zieht.[1])

Interessant sind die zahlreichen Beziehungen, die Stifters Darstellung des Liebeslebens zu der Jean Pauls und Tiecks hat. Tragischen Konflikten blieb Jean Paul im allgemeinen abgeneigt. Die wenigen, die sein quietistisches Wesen zulässt, verlegt er jedoch nicht in die Aussenwelt, sondern stets in den einzelnen und inneren Menschen.

Helden der Resignation sind bei Jean Paul sehr beliebt. Auch bei Stifter erzeugt der Liebesverzicht teils mit vorangegangener Verschuldung, teils ohne diese eigene Charaktere. Ausser Hugo im »Alten Siegel«, dessen Fehltritt mit dem Lianens im »Titan« Ähnlichkeit hat, kann man vom Maler im »Kondor« bis zum alten Freiherrn im »Nachsommer« eine ganze Gruppe solcher Gestalten zusammenstellen, die nach Art des Liebespaares in Jean Pauls »Jubelsenior« und anderer Genossen (etwa im »Titan«) in der selbstlosen Niederwerfung der heissesten Wünsche ihren Frieden finden. Der alte Spener im »Titan«, der an Emanuel im »Hesperus« erinnert und zu seinen Schützlingen von dem Nichtigen aller menschlichen Freundschaft und Liebe, von der Versenkung in die Fülle alles Guten und Schönen, in die uneigennützige, unbegrenzte All-Liebe redet,[2]) besitzt sein Ebenbild in Stifters wunderlichem greisen »Hagestolz«, der an keine Einzel-

---

[1]) H. Gschwind, Die ethischen Neuerungen der Frühromantik. Bern 1903, 75.

[2]) P. Nerrlich, Jean Paul. Berlin 1889, 399.

liebe glaubt und seinen Neffen mahnt: »Ich sage dir, dass die Hingabe seiner selbst für andere — selber in den Tod, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, gerade nichts anderes ist, als das stärkste Aufplatzen der Blume des eigenen Lebens.«[1]) Der sanfte Obrist in der »Mappe« trägt ähnliche Züge einer hyperhumanen, Jean Paul'schen Empfindungsweise.

Die edle Resignation, das stille Sich-Bescheiden bildet entsprechend Stifters Eigenart auch den Grundzug von Tiecks dichterischem Ideencharakter. Die meisten seiner Helden erdulden ihr herbes Los wie Vittoria Accorombona in Tiecks gleichnamigem Roman: »Vittoria«, heisst es darin, »ertrug ihren Schmerz, wie grosse Seelen fast immer die herbsten Verluste zu tragen pflegen. Man sah sie nicht klagen und weinen, ihr Unglück war zu gross, um sich in solchen Leiden kundzutun.«

Stifters schon früher erwähnter Verkehr mit der höheren Gesellschaft, vor Allem in seiner Wiener Hofmeisterzeit, befähigte den Dichter umsomehr, das Standesproblem zu behandeln. Im »Kondor«, im »Heidedorf«, im »Nachsommer« begegnet man seiner Absicht, das Scheitern des Ausgleichs zweier Gesellschaftsklassen darzustellen. In Tiecks »Ahnenprobe«, wo gleichfalls ein soziales Thema der Handlung als Grundlage dient, erfolgt zwar eine glückliche Lösung, doch wird auch hier die freiwillige Entsagung von Liebenden aus verschiedenen Ständen als Idealverhältnis hingestellt.

Um seinen Dichtungen einen tiefen, geistigen Gehalt zu verleihen, scheut Tieck nicht davor zurück, noch schwierigere Probleme aufzurollen und ihre Lösung in der Wirklichkeit des Lebens zu versuchen. Die elementare Natur der Geschlechterliebe, in ihrem innersten Wesen durch Goethes »Werther« dichterisch aufs Neue

[1]) L. Tieck, Vittoria Accorombona. Zweite Auflage. Breslau 1841. II, 247.

erkannt, sucht Tieck mit Vorliebe zu behandeln, um die Verwicklungen und Verheerungen dieser Leidenschaft aufdecken zu können. Er fasst ihre übersinnliche und darum stärkste Seite auf, indem er die verzückte Seligkeit unabsehbarer Trennung, die echt romantische Liebe, die nur Sehnsucht ist, zum Ausdruck bringt. Das Liebespaar Jeoffroy und Melisende im »Sternbald« verkörpert die grenzenlose Verquickung von irdischer und himmlischer Liebe. Der Troubadour geht über das Meer zu der fernen Schönen, von deren wundervoller Anmut er viel vernommen hat, und der er nun, ohne sie selbst gesehen zu haben, mit der vollen Glut seines Herzens angehört. Dieselbe schemenhafte Schwärmerei charakterisiert bei Jean Paul am besten Albano im »Titan«, der Liane ebenfalls bereits liebt, bevor er sie persönlich kennen gelernt hat; er hat sie preisen und rühmen gehört und glaubt demnach in ihr das Urbild der Romanheldinnen, die ihn entzückt haben, zu finden; er sehnt sich nach Liebe und wähnt darum in Liane sein erträumtes Ideal vor Augen zu haben. So nimmt auch in der Phantasie Albrechts, des Helden in Stifters »Feldblumen«, die verschleierte Unbekannte »ordentlich eine rührende Miene« (I, 56) an, bloss weil er mit seinem Freunde solange von ihr geredet hat. Seine nach Liebe heiss verlangende Seele drängt ihn zu einem vollendeten Gefühl. »Aber in der Tat, so ist uns're Einbildung und meine erst vollends, wenn wir einen Menschen in nahen Verhältnissen mit uns dichten, so wird er uns fast lieb, besonders wenn er ein schönes Mädchen ist und wir eben fünfundzwanzig Jahre alt werden. Ich gehöre da zu den Narren, die so sehr aus dem Häuschen sind, dass sie die Sache auch gar noch glauben« (I, 56). Als er Angela zum ersten Mal für einen Augenblick gesehen hat, schwärmt er erst recht: »Ob ich in sie verliebt wurde? — Nein, in diese war ich es seit meinem ganzen Leben schon gewesen« (I, 60).

Das Für und Wider der Ehe, die in dem Leben so mancher Romantiker wunderliche, ja oft unselige Schicksale zur Folge hatte, erörtern Tieck und Stifter in verschiedenen ihrer Dichtungen. Die Heldin in Tiecks »Vittoria Accorombona« behandelt dieses Problem vom Standpunkt der krassesten Verachtung jeglicher ehelichen Gemeinschaft, bis sie schliesslich in einer unbeschränkten, willenlosen Hingabe das Aufgehen alles Wünschens und Tuns in die beseligende Einheit der Liebe erblickt. Die widernatürliche, unverstandene Gemeinschaft der Gatten, der Ehebruch selbst in den verschiedensten Formen und Folgen kommt bei Tieck zur Darstellung, psychologisch vertiefter auch bei Stifter, der trotz seiner unendlich keuschen und zarten Behandlung sinnlicher Elemente die heikelsten Probleme dieser Art zu lösen versucht. Im »Alten Siegel« feiert der Wahlspruch: Servandus tantummodo honos! einen vollen Sieg über alle Schwachheit einer befleckten Liebe, ähnlich wie in Tiecks »Hexensabbat« der Ehebruch seine Sühnung erfährt, indem die untreue Gattin zu ihrem Schmerz am Ende auch den Verlust des Geliebten beklagen muss.

Gleich dem jungen Tieck (in seinem »Sternbald« hauptsächlich) fasst denn auch Jean Paul, wie eben gezeigt wurde, die Liebe durchaus romantisch, mehr übernatürlich als irdisch auf. Seinem Ideal entsprechen platonische Neigungen; die wahrhaft sinnliche Liebe endet zumeist mit einer Katastrophe, dem Ehebruch oder einer ähnlichen Verschuldung. Deutlicher als bei Tieck, dessen »Junger Tischlermeister« im »Siebenkäs« vorgebildet ist, indem auch dieser als Ehemann auf Reisen geht und dabei in Liebe für ein anderes Weib entbrennt, schliesslich aber heimgekehrt im Anblick der eigenen Gattin seine zum Glück mehr schwärmerische als unerlaubte sündige Liebe vergessen lernt, treten Jean Pauls Einflüsse dieser Art auf Stifter zu Tage. In der

»Brigitta« verwendet dieser ein ähnliches Motiv in der Darstellung einer unverstanden geglaubten Ehe und ihres endlichen Zusammenschlusses.

Auffallend ist die Vorliebe beider Dichter für unschuldige Jungfrauen und Jünglinge, die sie gern in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Amandus in der »Unsichtbaren Loge«, Viktor im »Hesperus«, Albano im »Titan« haben ihre Gegenstücke in Beate, Klotilde, Liane. Der Maler Gustav und Kornelia in Stifters »Kondor«, Albrecht und Angela in den »Feldblumen«, der Schwedenjüngling und Klarissa im »Hochwald«[1]) sind Beispiele dafür, hyperideale Gestalten mit einem mehr wehmütigen als freudigen Liebesgeschick. Jean Paul meint in dem »Heimlichen Klaglied der jetzigen Männer«: »Das ist der Gang des Schicksals. Wie nur die fallenden Menschen, aber nicht die fallenden Engel einen Erlöser bekamen: so wird der Fehltritt eines Heiligen härter gestraft als der Fall eines Sünders, und ein einziger Fehler trägt in das Leben einer edeln Natur eine fortfressende Pest, indes die unedle in der Schlangenhöhle ihres Lebens unter den giftigen Taten, die sie umgeben, ungestochen wohnt« (XVII, 317 ff.). Diese Anschauung äussert auch

[1]) In Ergänzung der Einleitung zu Stifters Sämtlichen Werken (von A. Sauer, S. LXI) sei hier erwähnt, dass der seinerzeit vielgelesene Roman »Die Schweden vor Prag« von Karoline Pichler (Wien, 1827) mit Stifters später erschienenem »Hochwald« manche Berührungspunkte hat. Zwei böhmische Edelfräulein stehen auch dort im Mittelpunkte der Handlung, das eine Fräulein unterhält geheimnisvolle Beziehungen zu einem schwedischen Spion, er wird getötet und sie gerät in tiefes Unglück. Das andere Fräulein, eine Johanna, ist der heldenhaftere Charakter, sie liebt einen blondlockigen edelmütigen Jüngling, dessen Wesen Stifters Ronald im »Hochwald« ähnelt. Geheime Erkennungszeichen, Beobachtungen eines geliebten Ortes durch ein Fernrohr, sogar die Figur des biederen Hausverwalters finden sich auch in »Den Schweden vor Prag«.

Stifter in bedeutsamer Weise. Sehr oft büssen seine Helden einen einzigen Fehltritt ihr ganzes Leben hindurch. Zu jenen Charakteren gehört bei Jean Paul Linda im »Titan«, der ebenso wie Hugo im »Alten Siegel« die Fülle der persönlichen Schuld erst später bewusst wird. Geläutert verbringen beide das fernere Leben in sühnender Resignation. Im »Alten Siegel« verwendet Stifter wie Jean Paul im »Heimlichen Klaglied« ein dem Ehebruch ähnliches Motiv, zudem fällt der Abschluss der Handlung in beiden Dichtungen in die Zeit der Befreiungskriege.

Der glühende Sinnenrausch der leidenschaftlichen Liebe gilt beiden Dichtern keineswegs als das Höchste, im Gegenteil, sie feiern die abgeklärte Ruhe der Reife. Wenn Jean Paul im »Siebenkäs« sagt: »Nur eine Mutter kann lieben« (XI, 328), ergänzt diese Worte Stifter im »Heidedorf«: »Das Mutterherz ist der schönste und unverlierbarste Platz des Sohnes, selbst wenn er schon graue Haare trägt — und ein jeder hat im ganzen Weltall nur ein einziges solches Herz« (I, 189).

In Jean Pauls »Briefen und bevorstehendem Lebenslauf« meint der Dichter, dass die höchste Liebe die der alten Gatten sei, ähnlich wie der alternde Stifter an seine Gattin schreibt: »Ich liebe Dich jetzt weit mehr als da Du ein zweiundzwanzigjähriges, blühendes, unbeschreiblich schönes Mädchen warst, und Du liebst mich alten Mann mit allen seinen Wunderlichkeiten und Grillen mehr als den jungen, kräftigen, gleichsam Himmel und Erde stürmenden. Und diese Liebe wird wachsen, und im Hochalter werden wir völlig eins in dem andern und gleich sein« (Briefe III, 284). Dass bei einem derartigen Zurückdrängen der jugendlichen Geschlechtsliebe — schon aus den »Studien« wird einem dieses Bestreben klar — Stifter ebenso wie Jean Paul der Freundschaft einen grossen Wirkungskreis zuge-

steht, ihre Erscheinung und Kraft idealisiert, liegt auf der Hand.

Das schwärmerische Freundschaftsgefühl ist ein überhaupt romantischer Charakterzug. Bei Hoffmann geht dies sehr hübsch aus seinem Briefwechsel mit Hippel hervor: »Wenn ich Dir sage,« schreibt er einmal, »dass Du mich mehr interessierst, dass Du mir mehr am Herzen liegst als alles übrige in der Welt, dass ich alles aufopfern möchte, um Dir zu folgen, mit Dir zusammen den ganzen Umkreis des beseligenden Glückes der Freundschaft geniessen zu können, dann sage ich Dir eine heilige, unzählbare, oft empfundene, durch keine unedle Einwirkung entweihte Wahrheit.«[1] Und in einem anderen Briefe finden sich die Worte: »Wenn ich alles verlieren sollte, so bin ich doch noch sehr reich, ich habe ein köstliches Kleinod aus dem Schiffbruch gerettet, das ist Deine Freundschaft.«[2] Noch schwärmerischer lauten Jean Pauls Freundschaftsergüsse, der ohne Freund überhaupt nicht zu leben vermag. Stifter kommt ihm auch hierin nahe. Wohl ist die Liebe für Stifter die höchste Poesie, »sie ist die weinende, jauchzende, spielende Musik«, doch »die Männerfreundschaft ist die schweigsame, edle, klare Plastik: jene gibt einen Himmel selig und trunken, diese stellt erst die schönen, aber ruhigen Göttergestalten hinein« (Briefe I, 8). Dies erinnert an Jean Pauls Auffassung, Liebe und Freundschaft seien die zwei Brennpunkte in der Ellipse der Lebensbahn. Beide entsprechen dieser Gesinnung auch als Dichter. Amandus im »Hesperus«, der vor dem Tod die Geliebte bittet, seinen Freund zu erhören, ähnelt in mancher Beziehung Eustachius in der dritten Fassung der »Mappe meines Urgrossvaters«, wo gleichfalls der eine Freund

[1]) Ellinger 13.
[2]) Ebd.

dem andern die Geliebte überlässt, als er aus der Heimat scheiden muss.

Eichendorffs Literaturgeschichte nennt Jean Paul den eigentlichen Humanitätsdichter und weist darauf hin, wie die liebenswürdige Natur dieses Dichters mit einer hervorragenden sittlichen Kraft ausgerüstet und gegen alles Schlechte gewendet war. Daher stünden auch alle seine Romanhelden im Jünglingsalter, wo die Unschuld und Reinheit der Menschenseele noch unbefleckt in ihrer ursprünglichen Schönheit erscheine.[1])

Damit hängt wohl die übergrosse Weichheit der Gefühle, ja Tränenseligkeit zusammen, über die Jean Pauls Menschen in reichem Mass verfügen. Hypochonder und hysterische Frauen finden sich bei ihm und auch bei Stifter sehr häufig. Beispiele für jene enthalten »Die unsichtbare Loge« und »Der Waldsteig«. Die Frauengestalten Stifters tragen noch deutlicher das Gepräge Jean Paul'scher Empfindsamkeit und Ausdrucksblässe. Die des Augenlichts beraubte Liane im »Titan« ist eine Vorläuferin des blindgeborenen Mädchens Ditha in Stifters »Abdias«. Beide sind gleichsam für das Erdenleben nicht geboren. Eine dunkle Schwermut lastet seit der Geburt auf ihrem Dasein. Das Geschwisterpaar im »Hochwald« und die »Zwei Schwestern« tragen Spuren davon — ihre Kraft ist mehr passiv als aktiv. Die unglückliche Künstlerin in Stifters »Kondor« ist ein Epigonengebilde, das in den fassungslosen und tränenreichen, einer beglückenden Ehe gleichfalls unteilhaften weiblichen Wesen bei Jean Paul seine Muster hat. Wie Julienne im »Titan« — eine Gestalt, die in ihrer Verachtung der Ehe und den Gesprächen, die sie darüber mit anderen führt, an die spätere »Vittoria Accorombona« Tiecks erinnert — meint, dass Liebe ohne Freiheit und aus Pflicht nichts sei als

[1]) Eichendorff I, 93.

Heuchelei und Hass, verurteilt auch Albrecht in den »Feldblumen« die Ehe, sobald sie Pflicht ohne Herzensglut sei, ihm graut vor jenen »Eheleuten, die mit ausgeleerten Herzen bloss nebeneinander leben, bis eines stirbt« (I, 65), und er tritt für Phantasie-Ehen ein, die der Überschwenglichkeit vollen Raum gewähren und, im Augenblick des Überdrusses lösbar, nur eine angenehme Erinnerung zurücklassen.

Einen sentimentalen Zug verleugnet Stifter selbst in den Werken seiner Reifezeit nicht. Das Weinen spielt bei seinen Helden eine grosse Rolle, es soll nach Jean Pauls Vorbild die unermessliche Grösse des Leids bekunden; leider wenden beide dieses äussere Hilfsmittel zur Erzielung eines tieferen Eindrucks allzu häufig an, um in dem modernen Leser einen anderen als den Eindruck der Übertreibung hervorrufen zu können. In der ersten Fassung von Stifters »Kondor« heisst es besonders bezeichnend für den Überschwang seines jugendlichen Gefühls: »Ein Strom heisser Tränen brach aus den schönen Augen — aber man wusste nicht, waren es Tränen der Reue oder Tränen der Sehnsucht, die über den atlantischen Ozean gingen, wo nun der Künstler weilt« (I, 346). Fast grundlos muss einem jeden der Jammer erscheinen, mit dem Albrecht in den »Feldblumen« seiner Wehmut stürmischen Ausdruck verleiht, da er aus dem Tanzsaal, in dem er die Geliebte zurücklässt, heraustritt: »Unter allen, die da freudig zusahen, ist nur ein Herz, mein Herz ist es, das bitterlich weinen möchte. Sie ist der unschuldige Gegenstand, dass eine Empfindung in mir emporschnellt, ungeheuer, riesig, wohl- und wehmütig, verwaist und einsam im Herzen liegend« (I, 87). Im »Katzensilber« wieder bleibt die tiefe Erschütterung des braunen Mädchens, das schliesslich für immer verschwindet, gleichfalls fast gänzlich unmotiviert. Alle merken seine Trauer, die Frau des Hauses fordert es auf, für immer bei ihnen zu bleiben.

»Bei diesen Worten brach das Mädchen in ein Schluchzen aus, das so heftig war, dass es dasselbe erschütterte und dass es schien, als müsse es ihm das Herz zerstossen. Es fiel plötzlich mit dem Angesicht gegen den Sand nieder... Da es nach einem Weilchen die Hand der Frau auf seinen dichten, dunkeln, schönen Locken spürte, die dort ruhte und freundlich drückte, sprang es auf, hob die Arme... schlang sie fest um den Nacken der Frau... und weinte fort, dass die Tränen über die Wangen der Frau herabflossen und ihr Kleid benetzten... Als das Mädchen ihr Haupt zurückbog und nach dem Vater sah, als es merkte, dass es dieser bei der Hand halte, dass er aber nicht sprechen könne, weil seine Augen in Wasser schwammen: da konnte es auch nicht mehr sprechen;« [1]) ähnlich masslos und tränenreich ist der Gefühlsausbruch Albanos im »Titan«, der als Beispiel für viele ähnliche Szenen bei Jean Paul gelten kann. »›Sie ist nun gestorben, Vater,‹ sagt' er erstickt, und nun zerriss sein Schmerz am Vater wie ein Gewölke am Himmel in eine unaufhörliche Träne — sie strömte fort, als wollte sich die innerste Seele verbluten aus allen offnen Adern — aber das Weinen wühlte nur die Adern auf wie ein Wolkenbruch ein Schlachtfeld, er wurde trostloser und ungestümer und wiederholte dumpf das alte Wort« (XVI, 231).

Keine allgemeinen Typen, sondern nur die Eigenart menschlicher Charaktere sucht Stifter zu zeichnen. Merkwürdig ist die Vorliebe vieler seiner Helden für die Einsamkeit. Des »Abdias« verlassene Gattin, er selbst nach dem Tode seines einzigen Kindes, die zwei Schwestern im »Hochwald«, Cöleste im »Alten Siegel« sind solche Gestalten voll innerer Lebenserfahrung und Zurückgezogenheit, der Marquisin in Tiecks »Tod des Dichters« vergleichbar, welche die Einsamkeit liebt,

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe III, 112.

weil sie ihr eine liebe Gespielin, eine Freundin sei. Nicht alle Menschen verstünden mit ihr zu leben, die Unwürdigsten am wenigsten. Und wenn der Graf Christophoro in derselben Novelle die Ansicht ausspricht: »Nicht bloss der ist Held, der Schlachten schlägt und den Feind besiegt« (III, 358), und dann zu einem solchen sagt: »So standest du in deiner innersten Kraft unberührt, in deiner Ruhe und Seelenstärke erhaben, wenn deine Freunde gering, dein verfolgender Dämon armselig erschien. So warst du ein echter Held und einer der grössten, den die Welt sah,« da ist es immer der Dichter selbst, der auf diese Weise seine eigene Meinung kundtut. Solche Charaktere durchaus verinnerlichter Helden sind bei Stifter sehr häufig: der Maler im »Kondor«, Felix in der zweiten Fassung des »Heidedorfs«,. Hugo im »Alten Siegel« erschöpfen ihre Reihe nicht. Schon aus diesen Beispielen ersehen wir, dass die menschliche Eigenart nicht erst Stifter, sondern bereits auch die Novellisten der Romantik besonders zur Darstellung reizte. Je extremer ein Charakter zu sein schien, desto liebevoller wurde er behandelt.

Um nun von der häufigsten menschlichen Abnormalität, dem Typus des Sonderlings, auszugehen, sei vor allem auf die vorbildliche Ähnlichkeit des Peregrinus Tyss in Hoffmanns »Meister Floh« mit Tiburius Kneigt in Stifters »Waldsteig« hingewiesen. Die Tendenz der beiden Erzählungen ist gleich: ihre menschenscheuen Helden werden durch die Liebe dem Leben wiedergewonnen.

Den seltenen Namen Peregrinus ersetzt Stifter durch den gänzlich ungebräuchlichen und absonderlichen Namen Tiburius. Bei beiden ist der Vater ein reicher Kaufmann. Sowohl Peregrinus wie Tiburius wachsen ohne Geschwister auf und sind schon in ihrer frühesten Jugend wunderliche Käuze, gar nicht so, wie andere Kinder. Der kleine Tyss scheint eine leblose Puppe zu sein, bis er eines

Tages einen hässlichen Harlekin bekommt. Da endlich verzieht sich sein Mund zum sanften Lächeln, er drückt das Ding zärtlich an sich, und Verstand und Empfindung scheinen im Knaben zu erwachen. Ähnlich benimmt sich der junge Kneigt, kein Spielzeug vermag ihn zu fesseln, niemand kann sein seltsames Wesen begreifen. Auch er hat mehr eine Mädchennatur, die sich darin äussert, dass er allemal den Stiefelknecht seines Vaters nimmt, ihn in Windeln wickelt und liebkost. Als die Zeit zum Lernen kommt, zeigt sich von neuem die sonderbare Eigenart der beiden Jungen. Hofmeister unterrichten sie mit schwerer Mühe. Bei Peregrinus ist »an ein eigentliches, systematisches Lernen gar nicht zu denken« (XIV, 13), Tiburius wieder hasst alle Wissenschaft und alles Lernen überhaupt. Beide sind Träumer, jedes praktischen Sinnes bar; auch in der Fremde, Tyss auf Reisen, Kneigt bei seinem Oheim, bleiben sie die alten, unverständlichen Naturen. Nacheinander sterben plötzlich beiden die Eltern. Dadurch werden Peregrinus und Tiburius sehr begütert, viele Mädchen wünschen sich, die Ehe mit ihnen einzugehen, doch beide sind in höchstem Grade weiberscheu. Sie ziehen sich nun erst recht zurück und führen einen äusserst reichen, aber ebenso wunderlichen Haushalt. Erst durch die Liebe, zu der sie zufällig gelangen, werden sie brauchbare Menschen.

Eine ähnliche Figur wie Tiburius Kneigt in Stifters »Waldsteig« bildet »Der Gelehrte« Tiecks. Ein Vergleich zeigt, dass der genannte Sonderling auch mit diesem Sprossen der Romantik wesensverwandt sei. Als ungesellige Hypochonder fühlen sich beide allen ärztlichen Ratschlägen zum Trotz in der Stubenluft wohler als in Gottes freier Natur. Beide sind innerlich nicht krank, doch klagen sie beständig über Mangel an Gesundheit, ohne Hilfe zu finden, bis ihnen von einem befreundeten Arzt als bestes Heilmittel für ihre Grillen

die Ehe empfohlen wird. Durch Zufall lernt der Gelehrte seine künftige Gattin, ein von der überfeinerten Kultur unberührtes, jugendfrisches Mädchen kennen, das er schon früher in einem Traumbild im Wald gesehen hat. Bei Stifter findet der hypochondrische Sonderling seine Braut gleichfalls zufällig, u. zw. auf einem einsamen Waldsteig.

Eine andere harmlose Abnormität vertritt der exzentrische Bilderliebhaber in Tiecks »Gemälden«, der um den Preis einer Bereicherung seiner Bildersammlung bereit ist, die einzige Tochter zu verheiraten. Der Maler Roderich in Stifters »Nachkommenschaften«, der sein Künstlergut mit einem eigenen Apparat eiserner Verschlüsse absperrt, damit niemand seine Werke sehen könne, und durch sein weltscheues Wesen die Hochachtung eines ähnlich gearteten Sonderlings erwirbt, dessen Eidam er wird, ist eine ebenso wunderliche Erscheinung. In Tiecks Novelle »Der Alte vom Berge« wird uns wieder ein grundsätzlicher Menschenfeind vorgeführt, der aber in der Tat ein Menschenfreund ist und an einem Jüngling, den er immer mehr in sein Vertrauen zieht, seine Erziehungskünste aufwendet. Dasselbe tut der »Hagestolz« mit seinem Neffen. Beide Greise hat getäuschte Jugendliebe zu verbitterten Sonderlingen gemacht, nachdem ihre Geliebten von Verwandten waren weggeheiratet worden. Und doch sehnen sie sich darnach, ihre scheinbar kalten, innerlich aber nach reiner Liebe verlangenden Herzen an dem Sonnenglanz der in ihrer Nähe weilenden Jugend zu erwärmen. Schliesslich versöhnen sich die beiden mit dem Leben, und ihr reiches Vermögen verhilft den jungen Paaren zur Ehe.

Der Typus des Hagestolzen findet sich übrigens auch schon bei Hoffmann als Pasquale Capuzzi in »Signore Formica«. Wie der »Hagestolz« bei Stifter die Neigung und dauernde Gesellschaft seines Neffen

zu erzwingen sucht, trachtet dieser vergrämte Junggeselle die Liebe seines Mündels gewaltsam zu gewinnen.

Die dunklen Beziehungen der menschlichen Seele zum Körper bilden das eigentliche Gebiet des Magnetismus, der zur Zeit der Romantik, mit einem wissenschaftlichen Nimbus versehen, alle Kreise zu berücken wusste und seinen Niederschlag auch in der Dichtung hatte. Hoffmann bringt in den »Serapionsbrüdern« eine ganze Diskussion über diesen Gegenstand. Seine Novelle »Der Magnetiseur« ist der gleichen Ideenwelt entnommen. In ähnlicher Weise behandelt Tieck im »Schutzgeist« das Problem der übernatürlichen, verborgenen Einflüsse auf den irdischen Menschen. Eine hellseherische Gräfin unterhält sich mit ihrem Geistlichen über die erlaubte Seite der Mystik und des Wunderglaubens, die das Geheimnisvolle des Unendlichen dem beschränkten Menschenverstand näher zu bringen bemüht ist. Am meisten ausgebildet erscheint jene Richtung in dem Spätromantiker Justinus Kerner, dessen magisches Werk »Die Seherin von Prevorst« die wunderlichsten Elemente der Dichtkunst, Philosophie und Medizin durcheinandermischt.

Auch hierin weist Stifter einen der Romantik verwandten Zug auf, indem er z. B. in der »Brigitta« von dem Gutsherrn erzählt, er habe in einem bestimmten Fall, wie die Leute sagten, die Heilkraft des Magnetismus angewendet und in der Einleitung zu derselben Novelle über die dunkeln Dinge und Beziehungen im menschlichen Leben eine längere, in der zweiten Fassung freilich gekürzte, Betrachtung anstellt.

Es ist bezeichnend, wie sehr vor allem der junge Stifter sich in seinem Element zu fühlen scheint, wenn er es mit den Nachtseiten der seelischen Empfindungen zu tun hat. Das geheimnisvolle Spiel mit dem unabwendbaren Schicksal eines Geschlechts oder einer be-

stimmten Person war in der Literatur seit Schillers »Braut von Messina« und Jean Pauls »Titan« (wo Roquairol die dunkle vernichtende Gewalt des Fatums, der die menschliche Kraft nicht zu widerstehen vermag, darstellt) oft genug von neuem aufgetaucht. Auch in Stifters Dichtungen kehrt diese Lieblingsneigung der Romantik wieder.

Ein unnatürlicher Bann bedingt den Verfall der Scharnarsts in Stifters »Narrenburg«. Der Ahnherr des Hauses hat den Besitz des Gutes testamentarisch an die Ablegung und Erfüllung eines doppelten Schwures geknüpft, dass sich nämlich jeder Erbe verpflichte, seine Lebensgeschichte eigenhändig aufzuzeichnen, ohne irgend ein nennenswertes Ereignis zu unterdrücken; ferner sämtliche vorhandenen Biographien der Vorgänger zu lesen und aufzubewahren. Dies alles sollte für die Nachkommen eine Art Erziehungsmittel bedeuten, um sie durch die Erkenntnis der Fehler ihrer Vorfahren stets zu veredeln. Allein das Gegenteil trifft ein, da die Jüngeren von ihren Ahnen die grössten Tollheiten kennen lernen und es darin noch weiter bringen als jene selbst.

Die darauf bezügliche Stelle aus der ersten Fassung: »Aber rollen muss das ungeheure, das unenthüllbare, das unerbittliche Schicksal«[1]) fehlt bezeichnenderweise in der zweiten gänzlich. Die Burg verfällt. Das Geschlecht gerät in Vergessenheit. Sein letzter Spross ist aus engen bürgerlichen Verhältnissen hervorgegangen und kommt zufällig zu dem ihm unbekannten, verwitterten Haus seiner Ahnen, von denen er gleichfalls nichts mehr weiss; aus dem Archiv erfährt er nun, dass er der rechtmässige Besitzer der Burg sei, wodurch er in die Lage versetzt wird, eine glückliche Ehe einzugehen. Den gleichen günstigen Abschluss findet

[1]) Iris 1843, 337.

die »Klausenburg«, mit der sich Tieck, wie beispielsweise im »Schutzgeist« und im »Weihnachtsabend«, der Idee der Schicksalstragödie bedenklich nähert. Durch die Schuld des Ahnherrn liegt ein Fluch auf allen seinen Nachkommen, bis der letzte durch ein zufälliges wunderbares Ereignis im verfallenen Schloss seines Hauses die Dokumente erhält, die ihm eine reiche Erbschaft sichern. Und wie in der »Narrenburg«, so wird auch hier aus dem infolge seiner Mittellosigkeit ursprünglich unbeachteten jungen Mann eine überaus geachtete Persönlichkeit. Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass eine ähnliche Situation, wie sie die von leidenschaftlichen Affekten durchwühlte Ehebruchsszene in der »Narrenburg« bietet, auch in Tiecks Jugenddrama »Der Abschied« vorkommt. »Es ist,« sagt Haym, »wesentlich eine Stimmungstragödie, die Luft ist schwül und bang, die Beleuchtung düster und grausig, der zurückkehrende Geliebte vor allem ist eine düstere, hypochondrische Natur.«[1])

Das Motiv der Ausführung eines unsinnigen Testaments findet sich übrigens auch in der 1798 veröffentlichten Erzählung »Tagebuchblätter« von Tieck. Ebenso ähneln die in der Familie des »Blonden Eckberts« sich planmässig folgernden Gräuel der wildphantastischen Tragödie des Geschlechts auf der »Narrenburg«. In Stifters »Nachkommenschaften«, seinem »Kuss von Sentze« und »Frommen Spruch« werden gleichfalls Motive der Vererbungstheorie entlehnt, die geeignet sind, den natürlichen Gang der Handlung zu beeinflussen. Geschlechtliche Verirrungen, die in unerbittlicher Konsequenz ihr Opfer heischen, eignen bereits Hoffmanns traditionellen Familiengeschichten. Jener hypernaturalistische Zug, den Tieck im »Blonden Eck-

[1]) R. Haym, Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. 1870, 38.

Die Vorliebe eines Ahnherrn für die Sternkunde, das astronomische Zimmer, der astronomische Turm, die Teleskope, Quadranten, Globen und Nachtspiegel im »Majorat« finden sich beiläufig auch in Stifters Erzählung »Prokopus« wieder, deren Titelheld ein Mitglied des Geschlechts auf der »Narrenburg« ist. Drei Tage, nachdem er die geheimnisvollen Worte »Zirkelodem der Sterne« [1]) in seine Biographie geschrieben, stirbt dieser mystische Sonderling.

Hier sei auch an den wunderlichen Schlossherrn in Stifters »Bergmilch« erinnert, dessen Einbildungskraft »sich in struppigen, wirren und zackigen Dingen Luft« [2]) macht, so dass er Dinge sagt, die niemand versteht, und der einmal in Gesellschaft vieler Menschen durch seine Reden und Wortsprünge so lächerlich« [3]) erscheint, dass er am andern Tage von der eigenen Braut sich loszusagen gedrängt sieht. Solche Menschen, die, ohne ihrer Sinne völlig oder auch nur teilweise beraubt zu sein, doch eine gewisse Abnormalität zur Schau tragen, zeichnet Hoffmann gerne. Ein Beispiel ist Hermogen auf dem Schloss zu B. in den »Elixieren des Teufels«.

Die wahnsinnigen Gestalten Stifters fallen minder auf als die Hoffmanns, sie sind massvoller aufgefasst und weniger exzentrisch gezeichnet, jedenfalls lässt sich aber auch aus Stifters geistig zerrütteten Charakteren eine ganze Galerie zusammenstellen. [4])

Der Figur des wahnsinnigen Pförtners, die Stifter einigemal verwendet, wurde bereits gedacht. Einige

---

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe IV, 51.

[2]) Ebd. III, 216.

[3]) Ebd. III, 217.

[4]) Bei Jean Paul (Schoppe im »Titan«, der Wahnsinnige im »Hesperus«) und Tieck (»Der blonde Eckbert«, das Waldweib im »Hexensabbat«, Ophelia in der Jugenderzählung »Die Reisenden«) kommen solche Gestalten zwar auch, aber mehr vereinzelt vor.

andere Typen seien hier angereiht. Das blöde Mädchen im »Turmalin«, vom wunderlichen Vater in einem stillen, düstern Hause eingeschlossen, erinnert an Ophelia in Hoffmanns »Sandmann«, nur stellt sich bei dieser am Ende heraus, dass sie bloss eine Puppe ist. Das irrsinnige Flötenspiel des Vaters, eines geheimnisvollen, einsamen Hausbesorgers, hat seine Parallelen bei Hoffmann, der überhaupt närrische Musik und Musiker liebt. »Rat Krespel«, »Ritter Gluck«, vor allem aber »Kapellmeister Kreisler« sind Beispiele dafür.

Die blödsinnige Grossmutter im »Heidedorf« mit ihrem visionär prophetischen Gebaren[1]) — bei Hoffmann sei auf die wunderlichen Reden der Alten in der Novelle »Doge und Dogaressa« verwiesen, »die sie mit ganz seltsamer, fremder Stimme unter beständigem Kichern hermurmelte« (II, 139) — ebenso die tolle Ahne mit dem wilden, braunen Mädchen in Stifters »Waldbrunnen« erinnern an Figuren Hoffmanns. Die sonderbare Erscheinung der Zigeunerin in derselben Erzählung gestattet einen noch deutlicheren Hinweis, u. zw. auf eine Stelle im »Kater Murr«, wo gleichfalls eine Zigeunerin vorkommt: »Chiara und ihre alte Grossmutter fingen an zu heulen und zu schreien und wollten sich nicht trennen« (XI, 180). Auch die kleine Juliane im »Waldbrunnen« vermag ihre Ahne um keinen Preis zu verlassen.

Hoffmann begnügt sich nicht, in der Darstellung des Wahnsinnigen und Seltsamen bloss die innere Seite zu erfassen, die zerrüttete, geheimnisvolle Seele muss auch in einem wunderlichen Körper wohnen, sogar die Kleidung sticht von der normaler Menschen völlig ab.

[1]) Einen ähnlichen Typus stellt die wunderliche Grossmutter in Cl. Brentanos »Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl« dar. Doch dürfte die Annahme einer besonderen Beeinflussung Stifters durch Brentano gewagt erscheinen.

Dieselbe Absicht, den mystischen, grauenvollen Eindruck, den solche Personen machen, auch äusserlich wirksam zu gestalten, führt Stifter durch, indem er z. B. im »Turmalin« das blöde Mädchen und ihren Vater folgendermassen schildert: »Ein Mann ... mit einem dünnen, gelben Moldonröckchen, blassblauen Beinkleidern, grossen Schuhen und einem kleinen, runden Hütchen angetan, ging auf der Strasse dahin; er führte ein Mädchen, das ebenso seltsam gekleidet war in einen braunen Überwurf, der ihr fast wie eine Toga um die Schultern lag. Das Mädchen aber hatte einen so grossen Kopf, dass es zum Erschrecken gereichte, und dass man immer nach demselben hinsah.«[1] Der tolle Coppelius im »Sandmann« »mit unförmig dickem Kopf« und ähnliche Figuren Hoffmanns mögen vorbildlich gewesen sein. »Coppelius erschien immer in einem altmodisch zugeschnittenen aschgrauen Rocke, ebensolcher Weste und gleichen Beinkleidern, aber dazu schwarze Strümpfe und Schuhe mit kleinen Beinschnallen« (VII, 7). Stifter wieder schildert die Kleidung der wahnsinnigen Grossmutter im »Waldbrunnen« also: »Das alte Weib hatte einen roten Latz, einen zerrissenen grünen Rock und ein Linnenhemd um Schulter und Hals, das aus Alter grau war ... in den weissen Haaren hatte das alte Weib auch Blumen, gefärbte Papierstreifen, einen Büschel Hahnenfedern, und es hing das rosenrote Seidenband von den Haaren hernieder, das der alte Stephan dem wilden Mädchen gegeben hatte.«[2]

Von den Papieren des blöden Kindes im »Turmalin« berichtet der Erzähler: »Ich würde sie Dichtungen nennen, wenn Gedanken in ihnen gewesen wären oder wenn man Grund, Ursprung und Verlauf

---

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe III, 94.

[2]) Ebd. IV, 94.

des Ausgesprochenen hätte enträtseln können . . . Der Ausdruck war klar und bündig, die Worte, obwohl sinnlos, waren erhaben.«[2]) Die »Kreisleriana« Hoffmanns, aus den Papieren des tollen Kapellmeisters zusammengestellt, bilden dazu ein Seitenstück.

Gleichfalls romantisch ist die Auffassung, die den Leib des Menschen mit geheimnisvollen Naturvorgängen in eine ebensolche geheimnisvolle Beziehung setzt. Ditha im »Abdias«, von der ein merkwürdiges Leuchten ausgeht, die durch einen Blitz ihr Augenlicht erhält und durch einen Blitz getötet wird, bringt uns Nikolaus aus Jean Pauls »Kometen« in Erinnerung. Der Heiligenschein, der sich im Zustande der Erregung um Nikolaus' Haupt ausbreitet, wird von Jean Paul mit einem physikalischen Vorgang in Zusammenhang gebracht, u. zw. mit dem elektrischen Schimmer des Menschen, nur vollziehe sich bei Nikolaus das elektrische Laden und Ausstrahlen ohne direkten Anlass.

Die Romantik liebte jedoch nicht bloss das Absonderliche und Wunderbare im Menschen, sondern suchte auch die Tierwelt mit einem übernatürlichen, in diesem Fall menschlichen Element zu beseelen. Der romantische Philosoph Gotthilf Schubert schreibt dem Tier eine unsterbliche Seele zu, Kerners »Seherin von Prevorst« erblickt im rechten Auge der Tiere ein blaues Flämmchen, nach ihrer Meinung das Unsterbliche derselben,[3]) Hoffmann vermenschlicht sie vollends. Es ist das eine Eigentümlichkeit, die auf die Tierfabel zurückzuführen ist, und die auch das Volksmärchen mit ihr gemeinsam hat. Vor allem »Kater Murr« — Tiecks »Gestiefelter Kater« wird darin ausdrücklich erwähnt; als Zwischenglied gehört er in diese Entwicklungsreihe — und der redende Hund Berganza der »Phantasie-

[2]) Stiftérs Werke, Volksausgabe III, 104.

[3]) Vgl. Ricarda Huch, Ausbreitung und Verfall der Romantik. 1902, 126.

stücke in Callots Manier‹ nach Cervantes' Vorgang haben wohl auf Stifter eingewirkt.

Im ›Kondor‹ unterhält sich der Held mit seinem ›alten Spiel- und Stubengenossen‹, dem Kater Hinze, ›er aber,‹ heisst es darin, ›drehte seine Augen, als verstände er meine Rede, noch einmal so gross und noch einmal so freundlich gegen mich‹ (I, 12). Die ganze Mondnachtszenerie ist hier dieselbe wie im ›Kater Murr‹. Die gleiche magische Stimmung strömt durch Licht und Luft. ›Über mir,‹ lautet die entsprechende Stelle bei Hoffmann, ›wölbt sich der weite Sternenhimmel, der Vollmond wirft seine funkelnden Strahlen herab, und im feurigen Silberglanz stehen Dächer und Türme um mich her. Mehr und mehr verbraust das lärmende Gewühl unter mir in den Strassen, stiller und stiller wird die Nacht — die Wolken ziehen . . .‹ (XI, 10), und bei Stifter: ›Der Mond hatte sich endlich von den Dächern gelöset und stand hoch im Blau — ein Glänzen und ein Flimmern und ein Leuchten durch den ganzen Himmel begann, durch alle Wolken schoss Silber, von allen Blechdächern rannen breite Ströme desselben nieder, und an die Blitzableiter, Dachspitzen und Turmkreuze waren Funken geschleudert. Ein feiner Silberrauch ging über die Dächer der weiten Stadt . . .‹ (I, 13). Sinnend und spinnend schreitet Kater Hinze dahin wie bei Hoffmann Kater Murr.

Interessant ist nun festzustellen, wie sehr sich der ältere Stifter auch in der Behandlung des Tierproblems von seinen romantischen Jugendansichten zu emanzipieren suchte. Während er in der ersten Fassung des ›Abdias‹ etwa nach dem Vorbild Hoffmanns, der auch im ›Kater Murr‹ sprechende Hunde wie den Pudel Skaramuz oder den Pudel Ponto einführt, dem getreuen Philo Menschenverstand zuspricht, ist davon in der zweiten Fassung nicht mehr die Rede.

VI. Technik und Stil.

Die folgenden Zeilen wollen nur als Ansätze zu einer umfassenden Darstellung von Stifters Stil und Novellentechnik im Verhältnis zur romantischen Dichtung angesehen werden. Denn abgesehen davon, dass eine solche eingehende Untersuchung nicht zu der ursprünglichen Aufgabe des vorliegenden, eigentlich stoffgeschichtlichen Themas gehört, es fehlen die nötigsten Vorarbeiten. Petris »Drei Kapitel vom romantischen Stil« (Leipzig 1878) sind bis heute weder allgemein ergänzt, noch innerhalb ihres beschränkten Umfangs vertieft worden. Einige vorzügliche Spezialarbeiten vermögen diesen Mangel nur teilweise zu ersetzen.

Der Name Tieck ist mit der deutschen Novellendichtung unlösbar verknüpft. Tieck brach ihr Bahn für eine neue Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert. Nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch suchte er die Grundsätze hiefür festzulegen. Im 11. Band seiner »Gesammelten Schriften« beschäftigt er sich eingehend mit der Theorie der Novelle: »Eine Begegnung sollte anders vorgetragen werden als eine Erzählung, diese sich von Geschichte unterscheiden und die Novelle sich dadurch aus allen andern Aufgaben hervorheben, dass sie einen grossen oder kleinen Vorfall ins rechte Licht setzt, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist. Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt,

von welchem aus sie sich unerwartet umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers umso fester einprägen, als die Sache selbst im Wunderbaren unter andern Umständen wieder alltäglich sein könnte ... Bizarr, eigensinnig, phantastisch, leicht witzig, geschwätzig und sich ganz in der Darstellung auch von Nebensachen verlierend, tragisch wie komisch, tiefsinnig wie neckisch, alle diese Farben und Charaktere lässt die echte Novelle zu, nur wird sie immer jenen sonderbaren, auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet« (Minor, Akademische Blätter I, 135 ff.).

Ähnlich wie Novalis in dem Gewöhnlichsten und Nächsten das Wunder, im Fremden und Übernatürlichen etwas Gewöhnliches zu erblicken gewohnt ist, hält Tieck das Gesetzmässige in der Natur für die wunderbarste Tatsache und ihre Folgeerscheinungen für merkwürdige Ereignisse. In analoger Weise glaubt auch Stifter in dem Wehen der Luft, dem Rieseln des Wassers, dem Wachsen des Getreides, dem Wogen des Meeres, dem Grünen der Erde,[1]) mit einem Wort: in dem natürlichen Gesetz des Universums in Verbindung mit dem unabänderlichen Sittenkanon der Menschheit, nicht in der Ausnahme des Aussergewöhnlichen das Grosse und Darstellungswerte zu erkennen. Nichtsdestoweniger vermögen die Novellen Stifters gleich denen Tiecks, wie bereits gezeigt wurde, auf die Darstellung des Wunderlichen und Sonderbaren nicht immer zu verzichten. Aus den phantastischen Verirrungen seiner ersten Schaffenszeit musste Tieck zunächst durch die Beschäftigung mit dem Drama seinen Blick für das wirkliche Leben schärfen, ehe er zur sicheren Erkenntnis des Natürlichen

[1]) Vgl. die Einleitung zu den »Bunten Steinen«.

gelangte; Spuren des bizarren Wesens der Frühromantik blieben jedoch stets in ihm zurück. Stifter wiederum, der freilich gleich zu Beginn seines dichterischen Schaffens auf dem Boden der ihn umgebenden Wirklichkeit festen Fuss zu fassen vermochte, hatte in seiner Jugend viel zu viel in den Büchern der Indianer- und Ritterromantik gelesen und sich dann ebenso gern mit E. T. A. Hoffmann beschäftigt.

So ist leicht erklärlich, dass Stifter auch in seiner Technik mit den romantischen Erzählern mannigfache Berührungspunkte aufweist.

Von Reiseerlebnissen den Gang der Handlung abhängig zu machen und auf diese Weise dem merkwürdigen Zufall Einlass und Raum zu gewähren, liebt schon Tieck. Nicht minder gern greift Stifter zu diesem gefälligen und wirkungsvollen Aushilfsmittel, um den Wendepunkt — nach Tiecks Theorie das zweite Erkennungszeichen der Novelle — herbeizuführen. Dem Höhepunkt im Drama vergleichbar bedeutet es die unerwartete Umkehr, die sogar dem Anfang der Erzählung widersprechen darf. So sieht in den »Feldblumen« ein junger Maler auf seinem Spaziergang ein Mädchen, für das er bald eine heisse, aber wenig aussichtsvolle Neigung fasst. Er kennt weder dessen Eltern noch sonstige Familienverhältnisse. Ein plötzliches Missverständnis führt die Trennung des Paares herbei. Der Maler beschliesst voll Unmut, zumal da er über den Verbleib seiner Geliebten durchaus im Unklaren ist, eine Reise in die Alpen zu unternehmen. Hier trifft er zufällig mit einem Herrn zusammen, der sich später als Bruder des Mädchens entpuppt. Weitere unerwartete Begegnungen mit den übrigen Angehörigen ihrer Familie folgen, bis endlich alles aufgeklärt ist. Die glänzende Stellung, in der die verloren geglaubte Geliebte nunmehr erscheint, hindert sie jedoch nicht, den Maler zu heiraten. »Wie der Witz des Zufalls zuweilen spitzig

sein kann!« (I, 153) lauten die bezeichnenden Worte, die dem Dichter im entscheidenden Augenblick, beim Wendepunkt der Novelle entschlüpfen.

Bei Tieck entwickelt sich die Handlung oft aus dem Dialog, ebenso bei Hoffmann. Nicht selten, so in der Erzählung »Der Dichter und der Komponist« aus dem Zyklus »Die Serapionsbrüder«, der ja unter dem äusseren Einfluss von Tiecks »Phantasus« entstanden ist, wird die Erzählung zur Theaterszene. Hier stellt Hoffmann ähnlich dem älteren Dichter die redenden Personen wie im Drama einander gegenüber. Sehr deutlich ist die Nachwirkung auf Stifter zu erkennen, wenn z. B. im »Hochwald« der Höhepunkt in einem längeren Zwiegespräch gipfelt, wobei eine Rede unmittelbar neben der anderen steht. Um die Handlung in Fluss zu bringen, lässt Stifter nach Tiecks Vorgang sogar Tischgespräche einsetzen, so im »Kalkstein«, im »Frommen Spruch« und vor allem im »Nachsommer«, der schon aus diesem Grunde ein entsprechendes Seitenstück zu Tiecks Altersdichtung »Vittoria Accorombona« bildet, wo gleichfalls Unterredungen eine besonders grosse Rolle spielen.

Allein Hoffmann und nach ihm Stifter gehen mitunter noch weiter als Tieck. Beide lieben es, den Leser gleich »medias in res« [1]) zu führen. Der Anfang der Handlung und ihre ursächliche Entwicklung werden nachträglich durch einen längeren Bericht mitgeteilt, der zumeist in der Form der Ich-Erzählung nach Art dramatischer Monologe von der übrigen Handlung eingeschlossen wird. Das Geständnis des Goldschmiedgesellen in Hoffmanns »Fräulein von Scuderi«, die Erzählung Cölestens in Stifters »Altem Siegel« sind Beispiele dafür. Erst durch diese Berichte wird der Gang der Haupthandlung, der sonst unverständlich bliebe, aufgehellt.

[1]) Bei Hoffmann findet sich dieser Ausdruck XIV, 5.

Aber auch Jean Pauls Technik weist mit der Stifters manche Berührungspunkte auf. Jean Paul erscheint als Meister der Kunst zu dezentralisieren, ohne dabei den Faden, der ihn immer wieder zur Haupthandlung zurückleitet, gänzlich ausseracht zu lassen. Mögliches und Unmögliches stellt er dicht nebeneinander, er gestattet sich, abstrus, ja absurd zu werden und hält trotzdem gleich wieder die reinste Klarheit im Gedanken fest. Er verwendet die Form der Ich-Erzählung, des tagebuchartigen Briefes und der Rahmenerzählung überaus häufig. Der abwechselnde Gebrauch aller dieser Formen kommt dem sprunghaften Charakter eines Erzählers wie Jean Paul sehr zu statten, obgleich er rein künstlerisch genommen einen Fehler bedeutet.

Als Beispiele für die tagebuchartige Briefform, die wir übrigens auf Goethes »Werther« zurückzuführen haben, stellen sich »Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf«, sowie seine »Konjekturalbiographie« dar. Häufiger ist dieselbe Art der Technik bei Tieck in »William Lovell« dem »Roman in Briefen«, der »Sommerreise«, ähnlich auch in der »Waldeinsamkeit« (das Tagebuch des Wahnsinnigen). Stifter verwendet sie in der ersten und dritten Fassung der »Mappe« (die Liebesgeschichte Christinens), besonders aber in den »Feldblumen«. Eingestreute Briefe, die vollinhaltlich zitiert der Entwicklung der Handlung förderlich sind, indem sie gewöhnlich einen noch nicht aufgeklärten Vorgang ins helle Licht setzen, finden sich ebenso bei Jean Paul wie bei Stifter (»Hesperus« und »Die Narrenburg«).

In der »Mappe« und in der »Narrenburg« erzählt der Dichter aus aufgefundenen Manuskripten nach dem Vorbild Hoffmanns, der die »Elixiere des Teufels« unter nachgelassenen Papieren des Bruders Medardus vorfindet. Die »Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Kreisler«

sind »zufälligen Makulaturblättern« entnommen. Ihr entspricht die fragmentarische Lebensbeschreibung des Grafen Jodok in der »Narrenburg«.

Die sogenannte Rahmenerzählung ist der gesamten Romantik geläufig. Tiecks »Phantasus« bereitet die Form der Rahmenerzählung vor. Wir müssen dabei unterscheiden eine solche, die nur lose, also bloss äusserlich mit der Haupthandlung verknüpft erscheint, und eine solche, die mit ihr zu einer Art Doppelhandlung innerlich verbunden diese aufhellt und am Ende mit ihr auch äusserlich verschmilzt. Die erste Gattung ist schon bei Jean Paul vertreten. Beispiele dafür sind »Der doppelte Schwur der Besserung« und »Die Neujahrsnacht eines Unglücklichen« aus den »Briefen und bevorstehendem Lebenslauf«, »Die Mondfinsternis« im »Quintus Fixlein« und das erste und zweite »Blumenstück« im »Siebenkäs«. Von Tiecks Novellen ist hier zu nennen vor allem die gänzlich selbständige, in das »Zauberschloss« eingeschaltete Erzählung »Die wilde Engländerin«. Bei Stifter gehören hieher die zwei Sagen aus der Gegend des Dreisesselberges im »Hochwald«, die der sagenhaften Geschichte des Felsens in Tiecks »Prolog zum Dichterleben« ähnlich sind. Ebenso findet die Marienlegende, die im »Aufruhr in den Cevennen« die Entstehungsgeschichte der Kapelle des einsamen Priesters erklären soll, ihre Parallele im »Beschriebenen Tännling« Stifters, wo die Gründung der Marienkirche zu Oberplan gleichfalls legendenmässig erzählt und unabhängig von der eigentlichen Handlung der Novelle in diese eingeflochten erscheint.

In die zweite Gruppe der Rahmenerzählung, die sowohl bei Tieck, als auch bei Stifter am stärksten vertreten ist, fallen Tiecks »Sommerreise« und »Musikalische Leiden und Freuden«. Die »Sommerreise« fordert nicht bloss in dieser Hinsicht einen Vergleich mit den »Feldblumen« heraus, denen sich neben den »Nach-

kommenschaften«, hier vor allem »Der Nachsommer« anreiht, wo gleichfalls eine Familiengeschichte (die des Freiherrn) in eine andere (die Heinrichs) überleitet.

Die Ich-Erzählung in ihren verschiedenen Abarten, wie sie mit Vorliebe von Jean Paul gebraucht wird, kann man bei Stifter ebenso gut verfolgen. Bisweilen greift eine Ich-Erzählung in eine andere über, ohne dass deshalb eine Rahmenerzählung entsteht, vielmehr wird die unvollendete Selbstgeschichte des Helden bloss periodisch unterbrochen oder aber zum direkten Abschluss gebracht. In der Erzählung »Des Luftschiffers Giannozzos Seebuch« beschliesst Jean Paul selbst die Ich-Erzählung der Hauptperson, wie Stifter in den »Zwei Schwestern« oder in den »Feldblumen«. Beachtenswert ist der stete Wechsel in der Art der Darstellung im »Kondor«. Das erste Kapitel (Nachtstück) besteht aus einem Tagebuchblatt des Helden, im zweiten (Tagstück) folgt eine objektive Ich-Erzählung, die der Verfasser der Hauptperson in den Mund legt, ohne selbst in die Handlung einzugreifen, im dritten (Blumenstück) erzählt dieser selbst, um im vierten (Fruchtstück) der Handlung auch persönlich nahe zu treten. In der Ich-Erzählung »Hesperus« tritt wiederum Jean Paul teils als blosser Berichterstatter, teils aktiv mit der Handlung verknüpft hervor, teils werden ausführliche Briefe zitiert, so dass diese Dichtung ebenfalls zu den wunderlichsten Mischungsprodukten der Erzählungskunst gehört. Eine Menge Noten, Extrablätter, Postskripte, Appendixe, Epiloge subjektivster Art beeinträchtigen die Einheit der Darstellung formell in hohem Grade. In ähnlicher Weise abrupt ist oft auch Hoffmann (»Kater Murr«). »Anmerkungen des Herausgebers« mitten im Text sind nicht selten. In den »Phantasiestücken« findet sich sogar ein »Postskript« mit Namensnennung des Verfassers. Die »Geheimnisse« sind eine »merkwürdige Korrespondenz des Autors mit verschiedenen Personen«,

hinzugefügt sind etliche »Blättlein«, alles in der Art Jean Pauls. Auch Hoffmann verlässt häufig genug die objektive Darstellung, fährt mit seiner eigenen Person dazwischen und macht den Leser zum Objekt, dessen Willensrichtung er direkt zu beeinflussen sucht.

Eine ähnliche Manieriertheit findet man in Stifters ersten Novellen wieder. So fügt er in der ersten Fassung der »Feldblumen« einzelnen Kapiteln Noten bei. In der einen zum »kleinwinzigen Zentunkel« sucht er allerdings den Verdacht abzuwehren, als ob er in dieser Hinsicht Jean Paul nachahme, stellt sich aber gerade durch diesen Exkurs als dessen Epigone dar. Die Note lautet: »Überhaupt muss sich der Referent dieser Blätter das Recht ersitzen, derlei Noten an kleinen »Feldblumen« anzuhängen, damit er in denselben sagen könne, was sich in seinem Kopfe während des Abschreibens und Sortierens der vorhandenen Aktenstücke sammelt und ihn zu drücken anfängt oder was er im Bandgras zu sagen vergessen hat. Man wird ihn anfahren, er ahme in solchen Spässen Jean Paul nach, aber man irrt, es sind nur die Verhältnisse und Sachlagen dargestellt, so und nicht anders. Hier muss er sagen, dass der Künstler und Philosoph etc.... (ich weiss eigentlich nicht, was er ist) Albrecht *******, der die Tagebuchblätter schrieb, dieselben nicht ›Feldblumen‹ betitelte, sondern dass dieser gute Gedanke von dem Referenten kam. Leider numerierte er auch das Bandgras, was zur Folge hat, dass der Leser bei der n^ten Feldblume eigentlich erst die (n—1)^te hat, was er immer bedenke. Ich hoffe, die Note war nicht zu gross« (Iris 1843, 244 ff.).

In ähnlicher Weise erklären im »Kondor« die vom Autor ganz überflüssig hinzugefügten »Anmerkungen« eine Reihe physikalischer Vorgänge nach dem Vorbild Jean Pauls. In dessen »Papieren des Teufels«, im »Kampanertal«, im »Siebenkäs« finden sich solche Anmerkungen zahlreich genug.

Das ausgehende 18. Jahrhundert stand bereits unter dem Einfluss der aufblühenden Naturphilosophie. Der junge Schelling hatte sich mit Eifer auf physikalische Studien geworfen und 1797 die »Ideen zur Philosophie der Natur« erscheinen lassen. Und schon kurze Zeit darauf fand Novalis die merkwürdige Anschauung: »Die Physik ist nichts anderes als die Lehre der Phantasie.«[1]) Tieck und die beiden Schlegel entzogen sich dem allgemeinen Umschwung in dem Werturteil der exakten Wissenschaften ebensowenig. Auch Jean Paul, der grollende Antipode der Klassiker, nahm die modernen Ansichten bereitwillig auf. Zweierlei vor allem ergab sich aus alledem für den romantischen Stil: die mystische Betrachtung der Natur als Sprache Gottes und die intime Behandlung mathematischer und naturwissenschaftlicher Probleme innerhalb der Poesie. Der erste Umstand musste zu einer unklaren Bildlichkeit führen, der zweite zu einer übertriebenen dichterisch-wissenschaftlichen Spielerei. Aber die grosse Beachtung der realen Fächer hatte dennoch ihr Gutes, wenigstens für die Nachblüte der Romantik. Stifter wurde von seinen Sympathien für Mathematik und Naturwissenschaften allmählich zur klaren Anschauung der Dinge in uns und ausser uns geleitet. In seiner Jugend liebt er noch die überladenen Metaphern Jean Pauls und ahmt sie nach. Später sucht er immer mehr durch Ruhe, Einfachheit und vor allem sinnenfällige Ausdrücke zu wirken. Die physikalischen Ausblicke werden immer geringer und hören im »Witiko« gänzlich auf. Am stärksten erweisen sich seine Beziehungen zum romantischen Stil im »Kondor« und in den »Feldblumen«. Einige Beispiele werden dies beweisen.

Zur Zeit Jean Pauls war die Frage der Luftschifffahrt aktuell geworden und blieb auch für die Folge-

[1]) Novalis Schriften. Herausgegeben von L. Tieck und Friedrich Schlegel. 4. Auflage. Berlin 1826. II, 111.

zeit von andauerndem Interesse. Aufstiege in die Luft schildert er einigemal, so im »Kampanertal« und vor allem in »des Luftschiffers Giannozzo Seebuch«. Hier fällt eine Reihe von Bildern auf, denen wir bei Stifter von neuem begegnen. Auf der elften Fahrt »Das Meer und die Sonne« wird das Tagesgestirn also apostrophiert: »Die Blasse im Rosenkleide, wo ist sie jetzt? Wird sie in ein warmes Auge schimmern zwischen den Eisfeldern?« (XVII, 94). Vergleicht man damit die Darstellung der Luftfahrt über das Mittelmeer in Stifters »Kondor«, so ergibt sie eine grosse Ähnlichkeit in der Wahl des Ausdrucks: »Die Schiffenden stiegen eben einem Archipel von Wolken entgegen, die der Erde eben in demselben Augenblicke ihre Morgenrosen sandten, hier oben aber weisschimmernde Eisländer waren«. (I, 19). Dasselbe gilt auch von der Schilderung des düstergrausigen Abstiegs im »Kondor« und der »Letzten Fahrt« in »Giannozzos Seebuch«. Hier »gähnt ein Wolkenrachen vor der Sonne« (XVII, 216), dort »glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde« (I, 22), bei Jean Paul heisst es ferner: »Sterne quellen oben heraus und mir ist, als schwämmen ihre matten Spiegelbilder als silberne Flecken auf dem düstern Grund« (XVII, 216) und bei Stifter: »Wie zum Hohne wurden alle Sterne sichtbar, winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren, durch die Öde zerstreut« (I, 22), ferner bei Jean Paul: »Unter dem schwarzen Leichentuch regnet es laut unten auf der Erde« (XVII, 216) und bei Stifter: »Um das Schiff herum wallten weithin weisse, dünne, sich dehnende und regende Leichentücher« (I, 21).

Ein anderes Beispiel für bildliche Ausdrücke, die Stifter von Jean Paul herübernimmt, bieten »die Pfingstfeste seines Herzens« (I, 69) in den »Feldblumen« analog den »Festtagen der Seele« (XIV, 341) in der »Konjekturalbiographie«. In der »Vorschule der Ästhetik« sagt

Jean Paul: »Jeder Genuss hatte auf dem Olymp seinen Verklärungstabor gefunden« (XVIII, 79), und an einer anderen Stelle: »In anderer Zeit kann der Stand der Erniedrigung (der Dichtkunst) schon auf dem Berge Tabor anfangen und die Verklärung auf einer Sonne vorgehen und blenden« (XVIII, 100 ff.); in den »Flegeljahren« wieder lautet eine ähnliche Stelle: »Wie oft, sagt' ich da droben, wirst du dich nicht künftig auf diesen Tabors verklären« (XX, 18). Der gleiche Sprachgebrauch findet sich bei Stifter in den »Feldblumen«: »... und in das Antlitz der schönsten Gestalt wirft er (der Himmel) ein ganzes, sanftes Tabor von rosenfarbener Verklärung« (I, 105).

Der tuchene, altmodische Stuhl mit hoher Lehne (aus dem »Tagstück« des »Kondors«) mit den unzähligen gelben Nägeln, die im »Frühlichte einen gleissenden Sternenbogen um ihn spannten« (I, 16) bringt uns ähnliche Prunkstücke aus Jean Pauls »Schulmeisterlein Wuz« in Erinnerung; das Bild ist fast dasselbe: »Milchstrassen von gelben Nägeln sprangen auf gelben Schnüren als Blitze herum« (II, 269).

Auch in Überschriften für einzelne Teile seiner Erzählungen, sowie in den Titeln für diese selbst kehrt die Bildersprache Jean Pauls bei Stifter wieder. Der »Kondor« besteht aus einem »Nachtstück«, einem »Tagstück«, einem »Blumenstück« und einem »Fruchtstück« und erinnert so an die »Blumen-, Frucht- und Dornenstücke« des Untertitels von Jean Pauls »Siebenkäs«.

Die Kapitelüberschriften »Die erhabene Vormitternacht«, »Die selige Nachmitternacht«, »Der sanfte Abend« in Jean Pauls »Hesperus« bringen die gleichfalls nach Tageszeiten (»Am Morgen«, »Der Mittag«, »Der Abend«) eingeteilte Erzählung »Prokopus« von Stifter in Erinnerung. Dabei haben alle diese Bezeichnungen in echt romantischer Eigenart ihre symbolische Bedeutung.

Ähnlich wie Stifters »Bunte Steine« sind auch die einzelnen Abschnitte in Jean Pauls »Flegeljahren« betitelt: bei beiden finden sich »Bleiglanz« und »Katzensilber«. Die Überschrift »Nachtviole« einer der »Gedankenvisionen« Jean Pauls ist auf das »5. Tagebuchblatt« der »Feldblumen« übergegangen.

Stifter war ein Meister der realistischen Darstellungsweise und hat auch hierin von Jean Paul gelernt. Ein Beispiel dafür enthält der »Titan« in der Beschreibung der Junggesellenstube des Hauptmanns: »Als Albano das erstemal in dessen Sommerstube trat — so hatte er freilich darin eine Bedienten-, eine theatralische Anziehstube und ein Offizierszelt vor sich. Auf der Tafel lagen verworrene Völkerschaften von Büchern wie auf einem Schlachtfeld und auf Schillers Tragödien das hippokratische Gesicht von der Redoute und auf dem Hofkalender eine Pistole — das Bücherbrett bewohnte die Degenkuppel, neben ihr eine Seifenkugel aus Kreide, ein Schokoladenquerl, ein leerer Leuchter, eine Pomadenbüchse, Fidibus, das nasse Handtuch und die abgetrocknete Mundtasse, das Glashaus der abgelaufenen Sanduhr, der Wasch- und Schreibtisch standen offen« (XV, 308). Stifter in den »Feldblumen« wieder beschreibt das Zimmer seines Helden also: »Vier Treppen hoch liegt eine Stube — Schreib-, Wohn-, Schlaf- und Kunstgemach — lächerlich sieht es drinnen aus! Dichter, Geschichtschreiber, Philosophen, auch Mathematiker liegen broschiert auf dem ungeheuren Schreibtische — dann Rechentafeln — Griffel, Federn, Messer, ein Kinderballen... ein Fidibusbecher, Handschriften, Tintenkleckse — — — daneben zwei bis drei Staffeleien in voller Rüstung; an den Wänden Bilder, auf den Fenstern Blumen und noch eigens eine Menge derselben auf einem Gestelle; dann eine Geige... und rings Studien, Skizzen, Papiere, Folianten — Fuggers Ehrenspiegel des Erzhauses Österreich mit Stichen«

u. s. w. (1, 69). Eine ähnliche Junggesellenstube, ebenfalls die eines Militärs, schildert Stifter im »Alten Siegel«. Auch »die Studentenbude auf dem Tandelmarkt« in der Sammlung »Wien und die Wiener« hat mit ihr manches gemein.

Auch in der eigentlichen Naturbeschreibung finden sich bereits bei Jean Paul objektive Schilderungen des Naturlebens, wie sie später Stifter zu entwerfen sucht. Der »Titan« enthält zwei Stellen, die von einem solchen tiefen und einheitlichen Naturgefühl Zeugnis geben: »Das Abendrot des Jahres, das rotglühende Laub zog von Berg zu Berg — auf den übersponnenen Stoppeln arbeiteten noch Spinnen am fliegenden Sommer und richteten einige Fäden als die Taue und Segel auf, womit er entfloh — der weite Luft- und Erdkreis war still, der ganze Himmel wolkenlos — und die Seele des Menschen schwer bewölkt« (XVI, 223). »Da war ihm, als rühre sich die weite hinabliegende Landschaft wie ein stürmendes Meer durcheinander mit wogenden Feldern und schwimmenden Bergen und der Himmel schaute still und hell auf das Bewegen nieder. Nur unten am westlichen Horizonte schlief eine lange dunkle Wolke« (XVI, 223 ff.).

Freilich sind solche Anwandlungen Jean Pauls, seiner zerrissenen, wunderlichen, geistsprühenden, aber vielfach noch unplastischen Manier in der Naturbeschreibung zu entsagen, selten genug, andererseits folgt jedoch Stifter in seinen frühesten Dichtungen nicht immer seiner nach Klarheit und Plastik strebenden stilistischen Eigenart. »Höher hängt in dem Laubwerk das blaue Email des Himmels, in tausend Stücke zerschnitten wie lauter Vergissmeinnicht« (I, 101), heisst eine Stelle aus den »Feldblumen«. Und wie Jean Paul im »Siebenkäs« für den abendlichen Himmel den Ausdruck »erhöhte Abendglocke« gebraucht, so nennt Stifter im »Kondor« das Himmelsgewölbe »die schöne blaue

Glocke unserer Erde« (I, 22). Wirkt ferner auf Jean Paul die Natur mit ihrer ganzen, für ihn magischen Beleuchtung, mit ihrem detaillierten Farbenkomplex, so kann sich auch Stifter in seinen ersten Werken noch nicht entschliessen, auf die unverwickelte, stark kontrastierende Nebeneinandersetzung der verschiedensten Farbentöne, die oft das wunderlichste Gemisch einer Naturbeschreibung im Stile Jean Pauls zutage fördert, zu verzichten. So schildert er in den »Feldblumen« einen Frühlingstag: »Das Zittern der anbrütenden Lenzwärme über den noch schwarzen Feldern — die schönen grünen Streifen der Wintersaat dazwischen — dann waren die rötlich fahlen Wälder, die an den Bergen hinanziehen, mit dem sanften blauen Lufthauch darüber, und überall auf der farblosen Erde die geputzten Menschen wandelnd« (I, 44). Dieses zerstückte, keinen momentanen Gesamteindruck erzeugende Naturgemälde, mehr mit den Augen der Erkenntnis als mit den Augen der Empfindung geschaut, mit seiner absichtlichen Farbennennung statt Farbenwirkung charakterisiert den Einfluss der älteren Naturbeschreibung auf Stifter.

Das Gefühl für das Kleine in der Natur, wodurch Stifter zum poetischen Detailmaler wird, besitzt schon Jean Paul, der im »Titan« sagt: »Diese Schöpfung ist . . . so kostbar und aus Gottes Hand, und das noch so klein gestaltete Herz hat ja doch sein Blut und seine Sehnsucht und in das Pünktchen unter dem Blatte kehrt ja doch die ganze Sonne und ein kleiner Frühling ein«. Dasselbe Gefühl für das Kleine verrät auch Tieck, wenn er in den »Abendgesprächen« schreibt: »Im Einzelnen erzählt und bildet eine jede Woge eine besondere Geschichte. Wie sie sich wälzt, näher schwebt, überstürzt, sich wieder hebt und zuletzt am Ufer zerbricht und eine andere und wieder eine folgt, die eine ruhig,

jene schäumend, eine dritte hochaufbauschend, wieder die andere frühzerplatzend. Und dann dieses Murmeln, Plaudern, Schwatzen, Greinen und Toben, je nachdem sie der spielende oder zürnende Wind erregt« (IX, 210).

Tieck und Stifter, beide nährten bereits in der Jugend ihren Sinn für die Natur. Tieck las in den Reisebeschreibungen von Olearius und Mandelsloh, Stifter verschlang Coopers Romane, von denen er die stärksten Anregungen zu seinen späteren Naturschilderungen, vor allem im »Hochwald« empfangen hat.[1]) Tiecks früheste Dichtungen, in erster Linie sein »Sternbald«, widmen der Darstellung von Natureindrücken einen breiten Raum. Über den ersten Teil urteilte Goethe selbst, es wären viele hübsche Sonnenaufgänge darin, an denen man sehe, dass sich des Dichters Auge wirklich recht eigentlich an den Farben gelabt, nur kämen sie zu oft wieder.[2]) Vom zweiten meinte Karoline Schlegel: »Viele liebliche Sonnenaufgänge und Frühlinge sind wieder da; Tag und Nacht wechseln fleissig, Sonne, Mond und Sterne ziehen auf, die Vöglein singen. Es ist alles sehr artig, aber doch leer, und ein kleinlicher Wechsel von Stimmungen und Gefühlen im »Sternbald« kleinlich dargestellt«.[3]) Ob nicht gerade diese minutiöse Schilderungsweise die Natur Stifters in ihrer detailmalerischen Anlage bestärken musste? Tiecks »Waldeinsamkeit« spinnt ihren heimlichen Zauber auch um Stifters empfängliche Seele, ja hier feiert sie sogar ihren schönsten Triumph. In den »Feldblumen« erblicken wir sie bei ihm zum ersten Male (I, 100), sie grüsst uns da nur ab und zu aus dem Hintergrunde, aber bereits der »Hochwald« ist nichts anderes als eine Apotheose der »Waldeinsamkeit«.

[1]) Vgl. Stifters sämtliche Werke I, S. XLVI ff.

[2]) Tieck und Wackenroder. Herausgegeben von Minor in Kürschners Deutscher National-Literatur, 108.

[3]) Ebd.

Hundert andere Zusammensetzungen treten diesem romantischen Lieblingsworte an die Seite.[1]) Und so erwies sich Tieck auch in dieser Hinsicht als einflussreich. Freilich schildert Stifter ganz anders als Tieck. Sein Auge sieht plastisch und klar, während es sich Tieck darum handelt, das Individuelle der Natur aufzufangen und in Ideal zu verwandeln, in ihr das Unsagbare der Ahnung und Stimmung zu erfassen, wozu von der sinnlichen Welt am ehesten das Unsinnliche brauchbar ist. Den Abend mit der darauf folgenden phantastisch-magischen Nacht liebt Tieck im »Sternbald« besonders, nicht minder jedoch Stifter, der, z. B. in der verhältnismässig kurzen Novelle »Der Hagestolz« viermal den Sonnenuntergang schildert. Er weist hierin auch auf Jean Paul zurück, der die Nacht, den Mond und die Sterne schwärmerisch liebt. Die Variationen dieses Naturmotives sind bei beiden Dichtern zahlreich. Die Nacht ist ihnen vor allem die ernste Zeit zum Nachsinnen, zum Festhalten der Vergangenheit in Erinnerungsbildern und zu Ausblicken in die Zukunft.

Aber auch unheimliche Situationen, die uns die gewaltige Grösse der Natur in ihrem übermenschlichen Wesen zeigen sollen, wissen Jean Paul und Stifter zur Darstellung zu bringen, so Jean Paul in der »Christnacht«, einem »Appendix zum Jubelsenior« und Stifter im »Weihnachtsabend« (später »Bergkristall« betitelt). Dort versetzt sich der Dichter auf den höchsten Eisberg der Erde und verlebt da die Zeit vom Christabend bis zum Morgen, der ihn von den Schrecknissen der Nacht erlöst, ähnlich wie die beiden Kinder im »Weihnachtsabend«.

Dass auch Tieck einer scharf realistischen Naturbetrachtung fähig war, möge eine Stelle aus dem »Aufruhr in den Cevennen« erweisen: »In diesem Augen-

[1]) Stifters sämtliche Werke. I, S. XVIII ff.

blicke riss unten am Horizont die Wolkendecke und im Sinken warf die Sonne plötzlich eine Purpurglut in den schwarzen Himmel über sich, ein rotes Feuer goss sich über die Wolkenberge, Baum und Busch und Rebe funkelten im Brand, dahinten glänzten die Wälder, und wie der Blick sich erhob, standen im Rosenlicht die Gipfel der fernen Cevennen« (X, 105).

Trotz dieser Anläufe zum Realismus konnte die Romantik über ihr innerstes Wesen natürlich nicht hinauskommen, und dieses war und blieb phantastisch. Tieck fühlte es genau. In seinen späteren Dichtungen verwirft er demnach ausdrücklich die häufige und überflüssige Verwendung der Naturbeschreibung und erkennt im Gegensatz zu seiner Jugendperiode immer mehr den greifbaren Schönheitsgehalt der landschaftlichen Reize. So sagt er in seiner »Gesellschaft auf dem Lande«: »Die Natur rührt uns immer durch ihre unverfälschte Wahrheit. Sie ist und bleibt die schönste Kinder- und Erziehungsstube« (VIII, 407).

Die Ansicht, dass man in der leblosen Natur das Göttliche erkennen müsse, bilden Tieck, Jean Paul und Stifter in durchaus romantischer Weise aus. Schon »Sternbald« wird belehrt, dass sich der grossmächtige Schöpfer heimlich- und kindlicherweise durch seine Natur unseren schwachen Sinnen geoffenbart habe; er sei es nicht selbst, der zu uns spräche, weil wir dermalen zu schwach seien, ihn zu verstehen; aber er winke uns zu sich aus jedem Moose, in jeglichem Gestein sei eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten liesse. In Tiecks »Gesellschaft auf dem Lande« heisst es: »Was sind denn Früchte und Blumen, Wald, Feld und Meer anderes als deutungsvolle Zeichen und Chiffern, in welche die ewig schaffende Kraft ihre Gedanken geschrieben und in sie niedergelegt hat.«

Auch Jean Paul hält die Natur für die Sprache Gottes (»Hesperus«). In gleicher Weise spricht Stifter in den »Feldblumen« von dem Buche Gottes und den Sternen, Blumen und Lüften als seinen Buchstaben, und dann in den »Zwei Schwestern«: »Die Natur im ganzen . . . ist das Höchste. Sie ist das Kleid Gottes, den wir anders als in ihr nicht zu sehen vermögen, sie ist die Sprache, wodurch er einzig zu uns spricht«. [1])

Eine andere merkwürdige Stilgewohnheit Stifters, die er gleichfalls mit Jean Paul teilt und wohl den eigenen mathematischen Neigungen mitverdankt, bedeutet der häufige, vielfach masslose Gebrauch von Zahlen, teils aus Gründen der Anordnung, teils direkt infolge einer gewissen rechnerischen Effekthascherei. Aus Jean Pauls »Quintus Fixlein«: »Erstlich muss der Begriff von Uneigennützigkeit, wenn er kein ausgehöhltes Vexierwort sein soll, ja bloss der Abdruck eines uneigennützigen Zustandes in uns sein. Zweitens setzet das Gefühl des Eigennutzes das seines Gegenteils voraus . . . Drittens frag ich u. s. w.« In Stifters »Feldblumen« rühmt Albrecht die Vorzüge seiner Geliebten: Erstens weiss sie Latein und Griechisch, . . . zweitens weiss sie soviel Mathematik als zum Verständnis einer allgemeinen Naturlehre nötig ist, . . . drittens, dass sie Bücher über Seelenkunde und Naturlehre studierte u. s. w.« Diese Vorliebe für Zahlen äussert sich auch in dem oft bis ins Masslose gesteigerten hyperbolischen Gebrauch derselben, was wieder auf die Sucht zu Übertreibungen hinweist. In »Jean Pauls Briefen und bevorstehendem Lebenslauf« wird die Hyperbel von »Trillionen Gleichnissen« gebraucht, während Stifter in den »Feldblumen« von »tausend Millionen Augen« spricht.

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe II, 431.

Noch mehr charakteristisch finden wir in der ersten Fassung der »Feldblumen«: »Das ist der Sarkasmus des Zufalls, dass unter den dreimalhunderttausend Menschen Wiens gerade ich, unter den sechsundachtzigtausend und vierhundert Sekunden des Tages gerade in dieser, unter den tausend Millionen Plätzen gerade zum Obeliskus kommen musste.« Von den zahlreichen vorbildlichen Stellen bei Jean Paul sei eine aus dem »Titan« erwähnt. Nach einer Begriffserklärung des als Überschrift für seine Abschnitte gewählten Ausdrucks der Jobelperiode, die von ihrem Stifter Franke in 152 Zykel und jeder von diesen wieder in 49 tropische Mondsonnenjahre eingeteilt worden sei, fährt er fort: »Die siebentausend vierhundert und achtundvierzig Mondsonnenjahre, die eine Franke'sche Jobelperiode enthält, sind auch in meiner vorhanden, aber nur dramatisch, weil ich dem Leser in jedem Kapitel soviel Ideen — und die sind ja das Längen- und Kubikmass der Zeit — vortreiben werde, bis ihm die kurze Zeit so lang geworden als das Kapitel verlangte« (XV, 62). Bei dieser Vorliebe für Zahlen, diese trockensten Vertreter unserer Vorstellungswelt, kann es widersprechend erscheinen, dass gerade Jean Paul und die gesamte Romantik bis auf Stifter mit der Musik und den musikalischen Elementen in der Sprache die innigste Fühlung suchen. Allein der mathematische Unendlichkeitsbegriff war ihrem Verstand dasselbe, was die Musik, diese eigentlich »romantische Kunst,«[1]) die den »geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemüts« »selber vorströmt«,[2]) ihrem Herzen.

Das Tönende in der Bildersprache Jean Pauls mag mit auf seine musikalische Begabung zurückzuführen

[1]) Friedrich Schlegels Lucinde (Neudruck), Koburg 1868, 93.

[2]) Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Herausgegeben von L. Tieck, Hamburg, 1799, 193 ff.

sein, sagt er doch selbst: »Wenn mich eine Empfindung ergreift, so dringt sie nicht nach Worten, sondern nach Tönen und ich will auf dem Klavier sie aussprechen!« Und in der »Unsichtbaren Loge«, welche Dichtung ähnlich wie Tiecks »Sternbald« von der Musik des Waldhorns erfüllt ist, spricht er von der »geliebten Tonkunst«, im »Hesperus« wieder schildert er eine mystisch-musikalische Nacht, jener vergleichbar, die später der Held von Stifters »Zwei Schwestern« im Hause Rikars verlebt. Ebenso schwärmerisch-musikalisch klingt auch die Sprache der an Hoffmann erinnernden Abendszene, die Albrecht in den »Feldblumen« beim Engländer Aston mitmacht.

Auch direkt lyrische Anklänge machen sich in Jean Pauls Dichtungen bisweilen geltend. Im »Titan« »taumelnd vom Schlangenhauch der Angst fing die irre Natur zu singen an, aber lauter Anfänge«. »Freude, schöner Götterfunken« — »Ich bin ein Deutsches Mädchen« — Sie lief herum und sang wieder: »Kennst Du das Land?« — »Du böser Geist« (XVI, 146), während in Stifters »Waldbrunnen« das seltsam ungewöhnliche braune Mädchen abgebrochene Verszeilen singt, darunter gleichfalls aus Goethes »Wilhelm Meister«: »Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen.« [1])

Für Justinus Kerners Lieder war Stifter sehr empfänglich. In den »Feldblumen« klingt »das Alphorn« des schwäbischen Sängers wieder (I, 145). Und sogar in einer der lyrischen Schilderungen aus dem Zyklus »Wien und die Wiener« scheint Justinus Kerner nachzuwirken. Hier hält nämlich Stifter ebenso wie sein Vorläufer in dem 1810 entstandenen Gedicht »Der Stefansturm« [1]) im Geiste Umschau. Es ist die Zeit von Mitternacht zum Morgen. Beide Male befindet sich der Dichter auf der Spitze des Wiener Wahrzeichens; da

[1]) Stifters Werke, Volksausgabe III, 106 ff.

er die Stadt selbst in der Dunkelheit nicht gut sehen kann, schweifen seine Gedanken in die Vergangenheit zurück, bis ihm der junge Tag die Gegenwart der stolzen Kaiserstadt von neuem vor Augen führt.

Seine sprachliche Gewalt beweist Stifter in der Verdeutschung der Fremdwörter, ganz besonders aber darin, dass er auch die Mittel der Sprache zu idealisieren sucht. Mit der Tendenz, die deutsche Sprache möglichst rein zu erhalten, steht er freilich nicht vereinzelt da. Sein nächster Vorläufer ist wiederum unter den Romantikern zu suchen. Schon Jean Paul äussert sich nämlich in der »Vorschule der Ästhetik« im Sinne der neuen Bestrebungen, altdeutsche Wörter zu verjüngen und mögliche Verdeutschungen einzuführen, obwohl er selbst früher sehr häufig überflüssige Fremdwörter gebraucht habe. Er trete aber nunmehr gern für verständliche deutsche Ausdrücke ein, die solche aus anderen Sprachen übernommene überflüssig machten. So erkennt er z. B. Messkunst für Geometrie, Schneesturz für Lawine, Zerrbild für Karrikatur als passende Verdeutschungen an (XVIII, 377), die später auch Stifter in seine Werke übernimmt. Auch er gebraucht ursprünglich sehr viele Fremdwörter, die er aber in den späteren Fassungen möglichst auszumerzen trachtet. In dieser Hinsicht fallen besonders die »Feldblumen« auf, deren Umarbeitungen zahlreiche, mitunter auch gewagte deutsche Ausdrücke statt der anfangs gebrauchten fremdsprachigen enthält (z. B. Staatsverhandlungsreden statt Parlamentsreden). Gleichwohl erweist sich Stifter auf dem Gebiet des Fremdwörterwesens ebensowenig wie Jean Paul als Fanatiker.[2])

[1]) Justinus Kerner I, 88.

[2]) A. Sauer, Stifter als Stilkünstler in der Festschrift des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 1902, 116 und Sauers Einleitung zu Stifters sämtlichen Werken 1904, S. LXI ff.

Noch in den Ausgaben letzter Hand findet sich da und dort ein Fremdwort, für das Stifter eben keinen passenderen deutschen Ausdruck wusste, hatte ja doch auch der sprachschöpferische Genius eines Jean Paul desgleichen getan und in diesem Masshalten gezeigt, dass er ein Meister der deutschen Prosa sei.

REGISTER.

(Aus den Anmerkungen ist nur das Wesentlichste aufgenommen. — Die zitierten Werke Stifters sind in chronologischer, die der übrigen Dichter in alphabetischer Reihenfolge mitgeteilt.)

Apel, Johann August 12.
Gespensterbuch 12.
Arnim, Ludwig Achim von 23, 58.

Beethoven, Ludwig van 56 ff.
Brenner, Adolf Freiherr von 2.
Brentano Clemens 23, 58, 93.
Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl 93.
Brockes, Barthold Heinrich 18.
Buddeus 17.

Cervantes, Miguel de 96.
Claude, Lorrain 51.
Collin, Ludwig von 4.
Cooper, James 111.
Cornelius, Peter von (Maler) 53.

Droste-Hülshoff, Annette Freiin von 20.
Dürer, Albrecht 45, 48, 52—55.
Dyk, Anthonis van 48.

Ebner-Eschenbach, Marie Freiin von 19.
Eichendorff, Luise Baroness von 11, 40.
Eichendorff, Josef Freiherr von 9, 11, 20, 23, 41, 44, 58, 81.
Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands 41, 81.

Fouqué, Heinrich August Freiherr de la Motte 58.
Führich, Josef Ritter von 53—55.

Geiger, Peter Johann Nepomuk 8.
Gessner, Salomon 18.
Görres, Josef von 23.
Goethe, Johann Wolfgang von 1 ff., 8, 13 ff., 19, 22, 41, 43, 48, 60, 64, 69, 72, 75, 101, 116.
Hermann und Dorothea 2.
Iphigenie 2.
Werther 75, 101.
Wilhelm Meister 13 ff., 41, 60, 62, 64, 69, 72, 116.
Gotthelf, Jeremias 21.
Uli der Knecht 21.
Greipl, Fanni 1, 25 ff.
Mathias 2.
Grillparzer, Franz 13, 15, 17, 21.
Der arme Spielmann 13.

Halm, Friedrich 15.
Der Fechter von Ravenna 15.
Handel, Sigmund Freiherr von 4, 37.
Hartmann, Philipp Carl 25.
Geist des Menschen 25.
Glückseligkeitslehre 25.

Glocke unserer Erde« (I, 22). Wirkt ferner auf Jean Paul die Natur mit ihrer ganzen, für ihn magischen Beleuchtung, mit ihrem detaillierten Farbenkomplex, so kann sich auch Stifter in seinen ersten Werken noch nicht entschliessen, auf die unverwickelte, stark kontrastierende Nebeneinandersetzung der verschiedensten Farbentöne, die oft das wunderlichste Gemisch einer Naturbeschreibung im Stile Jean Pauls zutage fördert, zu verzichten. So schildert er in den »Feldblumen« einen Frühlingstag: »Das Zittern der anbrütenden Lenzwärme über den noch schwarzen Feldern — die schönen grünen Streifen der Wintersaat dazwischen — dann waren die rötlich fahlen Wälder, die an den Bergen hinanziehen, mit dem sanften blauen Lufthauch darüber, und überall auf der farblosen Erde die geputzten Menschen wandelnd« (I, 44). Dieses zerstückte, keinen momentanen Gesamteindruck erzeugende Naturgemälde, mehr mit den Augen der Erkenntnis als mit den Augen der Empfindung geschaut, mit seiner absichtlichen Farbennennung statt Farbenwirkung charakterisiert den Einfluss der älteren Naturbeschreibung auf Stifter.

Das Gefühl für das Kleine in der Natur, wodurch Stifter zum poetischen Detailmaler wird, besitzt schon Jean Paul, der im »Titan« sagt: »Diese Schöpfung ist . . . so kostbar und aus Gottes Hand, und das noch so klein gestaltete Herz hat ja doch sein Blut und seine Sehnsucht und in das Pünktchen unter dem Blatte kehrt ja doch die ganze Sonne und ein kleiner Frühling ein«. Dasselbe Gefühl für das Kleine verrät auch Tieck, wenn er in den »Abendgesprächen« schreibt: »Im Einzelnen erzählt und bildet eine jede Woge eine besondere Geschichte. Wie sie sich wälzt, näher schwebt, überstürzt, sich wieder hebt und zuletzt am Ufer zerbricht und eine andere und wieder eine folgt, die eine ruhig,

Jean Paul, Neujahrsnacht eines Unglücklichen 102.
Papiere des Teufels 104.
Quintus Fixlein 59, 102, 114.
Schulmeisterlein Wuz 60, 107.
Selina 32.
Siebenkäs 59, 63—66, 68, 78, 102, 104, 107, 109 ff.
Titan 9, 60, 62, 74, 76, 78 ff., 81, 88, 92, 108 ff., 115 ff.
Vorschule der Ästhetik 9, 51 ff., 106 ff., 117.
Jung, Johann Heinrich, genannt Stilling 19.

Kaulbach, Wilhelm 53.
Keller, Gottfried 19.
Die Leute von Seldwyla 19.
Kerner, Justinus 11 ff., 52, 57, 59, 64, 87, 95, 116.
Alphorn 116.
Reiseschatten 57, 64.
Seherin von Prevorst 87, 95.
Stefansturm 116.
Kind, Friedrich 12.
Freischütz 12.
Kleist, Heinrich von 58.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 1.
Ode an Fanni 1.

Lenau, Nikolaus 11, 20.
Lessing, Gotthold Ephraim 18.
Laokoon 18.
Lichtenberg, Georg Christoph 19.
Lionardo da Vinci 45.
Lorm, Hieronymus 30.

Mandelsloh 111.
Mayne, Harry 43 ff.
Minor, Jakob 7, 98.
Mörike, Eduard 20 ff., 42 ff.
Mozart, Wolfgang Amadäus 56.

Nietzsche, Friedrich 19.
Menschliches und Allzumenschliches 19.
Novalis, Friedrich von Hardenberg 98, 105.

Olearius 111.

Palme, August 51.
Paoli, Betty 19.
Pereira, Henriette Baronin 12.
Petrich, Hermann 97.
Pichler, Adolf 19.
Aus Tagebüchern 19.
Pichler, Karoline 78.
Schweden vor Prag 78.

Raabe, Wilhelm 19.
Ranzoni 3.
Raphael Santi 45, 48.
Madonna im Grünen 48.
Reischl, P. Ignaz 2.
Richter, G. F. 47.
Rosegger, Petri Kettenfeier 19.
Rubens, Peter Paul 48, 55.
Rudigier, Franz Josef 40.

Sauer, August 3, 78.
Schelling, Friedrich Wilhelm Josef von 105.
Ideen zur Philosophie der Natur 105.
Schiller, Friedrich von 1, 8, 15, 88.
Braut von Messina 88.
Wallenstein 8.
Schlegel, Brüder 105.
Schlegel, August Wilhelm 7.
Schlegel, Friedrich 115.
Lucinde 115.
Schlegel, Karoline 111.
Schönaich Carolath, Prinz Emil von 19.
Schubert, Gotthilf von 95.